
WEBERS ILLUSTRIRTE KATECHISMEN.
No 151
Frimmel.
Gemäldekunde.
3 M 50 pf
LEIPZIG, VERLAG von J. J. WEBER.

146 **Frimmel,** Theodor, von. Handbuch der Gemaeldekun
nique, restoration, subject matter, styles, forgeries, etc. of p
Leipzig 1920. The third, greatly revised edition.

Geraetes. 1.
discussing t
Schnuetgen

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Katechismus der Kostümkunde.

Von **Wolfg. Quincke.**

Mit 453 Kostümfiguren in 152 Abbildungen.

Preis gebunden 4 Mark.



Handbuch der Gemäldekunde.

Handbuch

der

Gemäldekunde

von

Dr. Theodor v. Frimmel.

Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen.



Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1894.


STADTBIBLIOTHEK
FRANKFURT a. M.

Inhaltsverzeichnis.

Handbuch der Gemäldekunde.

Vorbemerkung.

Das Handbuch der Gemäldekunde behandelt jene Bilder, die nach einem verbreiteten Gebrauche Staffeleigemälde und Galeriebilder genannt werden. Dabei wird der Ausdruck „Galeriebild“ in dem Sinne einer großflächigen Tafel oder Leinwand genommen, die ihren Abmessungen nach von einem Aufhängen in gewöhnlichen Wohnräumen ausgeschlossen wäre. Solche Gemälde waren ursprünglich meist für große Versammlungsräume, etwa Kirchen, Rathaussäle, Prunksäle in fürstlichen Schlössern bestimmt und stellen mannigfache Gegenstände der Geschichte, der Allegorie, auch Landschaften und riesige Stillleben dar; nicht selten sind es auch Bildnisgruppen, kaum aber Darstellungen aus dem häuslichen Leben. Die Bedeutung des „Galeriebildes“ für: galeriefähiges Bild, also für ein Gemälde von vorzüglicher Güte, das einer Ausstellung in einer Galerie würdig ist, kommt hier nur in zweiter Linie in Betracht. Den Ausdruck „Staffeleigemälde“ gebraucht man für Bilder geringerer Ausdehnung, die bequem auf den Staffeleien, wie sie von den Malern seit Jahrhunderten benützt wurden, aufgestellt und gemalt werden konnten. Der Kreis ihrer Darstellungen ist unbegrenzt. „Kabinettbilder“ sind nichts als feine kleine Staffeleigemälde.

Bezüglich der Maltechnik handelt es sich im Handbuch der Gemäldekunde fast ausschließlich um Ölbilder und Temperagemälde. Was sonst noch im weiteren und weitesten Sinne Gemälde heißt, wird nicht berücksichtigt,

also Freskobilder, obwohl solche ausgesägt oder abgelöst und auf Leinwand gebracht gelegentlich auch in Galerien zu treffen sind, Buchmalereien, auch wenn sie unter Glas und Rahmen an die Wand gehängt sein sollten. Noch weniger kümmern uns hier Mosaiken, Webereien, Stickereien, Gobelins, Glasmalereien, Emailgemälde, nicht einmal Aquarelle. Auch Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie müssen bei Seite bleiben, obwohl sie, theoretisch genommen, als künstlerische Darstellungen auf der Fläche ins Gebiet der Malerei fallen. Handzeichnungen verschiedenster Art können hier nur andeutungsweise herangezogen werden.

Bezüglich der Zeiten, auf welche unser Handbuch Rücksicht zu nehmen hat, muß ebenfalls eine gewisse Einschränkung vorgenommen werden. Hier sind es die Jahrhunderte vom 14. bis zum ausgehenden 19. allein, die für eine Gemäldekunde, wie sie hier beabsichtigt ist, große Bedeutung haben. Außerhalb ihres Rahmens liegen Gemälde aus früheren Perioden, wie etwa die spätägyptischen Bildnisse, obwohl sie ausnahmsweise auch in einer Galerie, der National Gallery in London, Aufnahme gefunden haben. Der Zahl nach ist im allgemeinen Bildervorrat der Sammlungen zweifellos das 19. Jahrhundert überwiegend. Nicht, wie man erwarten sollte, schließt sich als das nächst fruchtbare Jahrhundert das 18. an, sondern das 17., dessen malerische Erzeugnisse meist eben so sehr dem künstlerischen Werte nach, als nach der Menge die Sammlungen von Bildern alter Meister hauptsächlich zu füllen pflegen. Das 18. Jahrhundert wird in Frankreich — dort hat man ja seine Watteau, Lancret, Boucher, Pater, Fragonard, Chardin, Greuze und viele treffliche Andere — von den Sammlern viel mehr bevorzugt, als anderwärts, z. B. in Deutschland, wo vielfach auf die Blütezeit deutscher Malerei gegen Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts großes Gewicht gelegt wird. Italien bevorzugt ebenfalls in seinen Galerien nicht das 18. Jahrhundert, sondern die früher fallenden Zeiten. Nicht anders in den Niederlanden. Die

Geschmacksrichtungen der einzelnen Sammler allerwärts sind übrigens merkwürdig verschieden und waren das schon von jeher.

Das Handbuch rechnet mit der angedeuteten gewöhnlichen Verteilung der Bilder in den Sammlungen insofern, als es die Blüteperioden der Malerei am meisten bevorzugt. An den unsterblichen Werken der großen Meister hat sich doch der Blick zuerst zu üben und zu erfreuen, bevor er nach weiteren Grenzen hinausschweift. Daß die Malerei des 19. Jahrhunderts, obwohl in der Stärke einer ganzen Armee auftretend, nur wenig berücksichtigt wird, liegt daran, daß uns diese neue und neueste Kunst noch nicht genügend objektiv findet, um mit Sicherheit aus der Überfülle von Erscheinungen charakteristische Beispiele auswählen zu können.

Von einem Handbuche der Gemäldekunde werden manche erwarten, daß es eine kurze Geschichte der Malerei enthalte, sei es in tabellarischer Zusammenstellung, sei es in pragmatischer Darstellung. Diese Erwartungen können nicht erfüllt werden. Denn gerade auf dem angegebenen Gebiete ist der Stoff so überreich, daß weniges so gut wie nichts wäre. Die Versuche in Büchern von ähnlichen Zielen, wie das vorliegende, eine gedrängte Geschichte der Malerei unterzubringen, sind denn auch zweifellos mißglückt; was will man aus den geschichtlichen Abschnitten etwa bei Montabert, Fernbach, Lejeune und anderen ersprießliches lernen? Eine neuerliche gründliche originelle Behandlung auch nur der wenigen Jahrhunderte aus der Geschichte der Malerei, die für unsere Zwecke in Betracht kommen, würde schon für sich allein den gegebenen Rahmen von wenigen Druckbogen um ein vielfaches übersteigen. So entschloß sich denn der Verfasser, von einem Kapitel über Geschichte der Malerei gänzlich abzusehen, und das nicht nur in Bezug auf Künstlergeschichte, sondern auch auf Geschichte der Maltechniken, der Farbenbereitung und ähnlicher Fragen, die freilich an einzelnen Beispielen erörtert werden mußten.

Bei der Anlage des Buches wurde von vornherein daran gedacht, angehenden Kunstgelehrten, Bilderfreunden und

Gemäldesammlern eine Summe von Erfahrungen vor Augen zu halten und sie damit ins Gemäldestudium einzuführen; akademisch ausgedrückt, wäre unser Handbuch also der Einführung ins Studium der Monumente gewidmet. Dieses Studium ist zweifellos bisher an den Universitäten sehr vernachlässigt worden. Es ist mir nicht selten vorgekommen, daß jüngere Kunstgelehrte, die schon ganz wohlgewachsene Dissertationen geschrieben und schon manche große Galeriereise gethan hatten, durch die einfachsten Querfragen nach Übermalung, Technik, Echtheit von Signaturen in die größte Verlegenheit gesetzt wurden. Manche waren aufrichtig genug, mir nach einem mehrstündigen gemeinsamen Studiengang durch etliche Bildersäle einzugestehen, daß ihnen nach dem kritischen Anhören meiner Erörterungen vor den Bildern die angedeuteten Fragen um vieles klarer geworden seien als vorher. Dies ermutigte mich, der Aufforderung meines verehrten Herrn Verlegers nachzukommen und ein kurzgefaßtes, mit Abbildungen versehenes Buch zu schaffen, das zu einer vielseitigen denkenden Betrachtung und Beurteilung der vielen Gemälde anregen soll, die jeder Kunstfreund allerwärts in den Museen und bei Privaten zu sehen bekommt. Vor einigen Fallen und Schlingen, die jeden Neuling im Bilderbestimmen gefährden und ihm die schöne edle Freude an den Werken der Malerei so häufig verderben, soll gewarnt werden.

Das Handbuch ist im wesentlichen aus Vorlesungen über Gemäldekunde, Galerienkunde und damit verwandte Stoffe entstanden, Vorlesungen, die ich seit einigen Jahren im Winter für Wiener Kunstfreunde privatim halte. Was die Vorlesungen zu begleiten pflegt, ein Vorweisen von Gemälden, Photographien, Proben von Materialien und technischen Versuchen kann durch ein Buch niemals ersetzt werden. Die Abbildungen, die hier beigegeben sind, sollen nur einzelne lehrreiche Beispiele herausheben und wollen eigentlich nichts anderes sein, als eine Aufmunterung, die nachgebildeten Gemälde, Inschriften und was damit zusammenhängt, in der Wirklichkeit recht genau zu studieren.

Gemäldekunde.

Überaus mannigfach sind die Gesichtspunkte, von denen man bei der Begutachtung und Beurteilung von Gemälden ausgehen kann. Der dargestellte Gegenstand, die geistige Auffassung, die technische Durchbildung, das Alter, der Zustand der Erhaltung, der Name des Malers, der Preis, ja sogar Größe und Form der Bilder können hier in Betracht kommen. Eine große Anzahl von Menschen urteilt über diese Dinge einfach nach dem dunklen ersten Eindrucke, den sie davon empfangen haben. Dies ist zweifellos die natürliche, urwüchsige und bequemste Form der Kritik und des Kunstsinnes, die aber zu den größten Mißgriffen und gröbsten Täuschungen Anlaß geben kann. Wie bei allen ernsten Dingen muß man auch hier sich geschult, gewisse Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt haben, wenn man über ein zielloses Raten und das naive Äußern des augenblicklichen Eindruckes hinausgehen will. Wesentliches ist vom Unwesentlichen zu unterscheiden, Neues vom Alten, und mehr oder weniger rasch muß ein Überblick über die Sachlage gewonnen werden.

Auf mehrere auffallende Punkte wird hierbei ganz besonders zu achten sein, auf Gesichtspunkte, von denen aus sich Gruppen von Erscheinungen überblicken lassen, die für die Gemäldekunde von Bedeutung sind. Ich will hier nicht den Grundsatz ausführen, daß alles Einteilen den Erscheinungen der Wirklichkeit Gewalt anthut, muß ihn aber

doch streifen, um zu erkennen zu geben, daß die folgende Einteilung nur als ein Hilfsmittel betrachtet sein will, womit man sich etwa für den Anfang zurechtfinden könnte. Wer sich einmal ins Fach tüchtig eingearbeitet hat, wird ermessen, daß hier wie anderwärts ein vollkommen zutreffendes System nicht zu finden ist und daß die Erscheinungen allenthalben in einander verfließen wie die Zellen im lebenden Organismus. Immerhin sei auf die wichtigsten Gesichtspunkte hingewiesen und eine Art Einteilung geschaffen, indem wir hauptsächlich achten:

I. auf die **Beurteilung der materiellen Beschaffenheit und der technischen Eigenschaften,**

II. auf die **Begutachtung der künstlerischen Leistung,**

III. auf das **Erkennen des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges,** woran sich in einiger Entfernung noch anschließt:

IV. die **Abschätzung des Geldwertes.**

Endlich wird noch zu beachten sein:

V. die **Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen.**

I.

Die Beurteilung der materiellen Beschaffenheit eines Gemäldes und seiner technischen Eigenschaften.

Sie gehört zu den wichtigsten Grundlagen der Gemäldekunde. Trotzdem ist sie bisher von der Wissenschaft nur wenig beachtet worden. Die Kunstgeschichte wird zu sehr akademisch abgezirkelt, als daß sie hier helfend eingreifen könnte; die Techniker aber, nämlich die Maler, näherten sich dem Gegenstande meist ohne wissenschaftliche Vorbildung, öfters auch nur in der Absicht, irgend ein Malverfahren vergangener Zeiten wieder zu finden und für die moderne Kunst nutzbar zu machen, etwa die Technik der pompejanischen Wandmalereien oder der guten, alten Fresken. Dem Physiker endlich, der hier am ersten berufen wäre, mitzusprechen, liegt die Untersuchung von Gemälden verhältnismäßig so fern, daß nur selten von dieser Gruppe von Gelehrten ein brauchbarer Gedanke über die Untersuchung alter Bilder geäußert worden ist. Um so mehr ist es an der Zeit, daß sich die Gemäldekunde damit alle Mühe gebe, unser Urteil über die technische Beschaffenheit von Gemälden zu klären.

Betrachten wir zunächst die Materialien und die Zusammensetzung derselben, wie sie an Staffeleibildern und Galeriegemälden vorkommen. Wir wollen von Schichte zu Schichte gehen und mit der untersten anfangen, das ist mit 1) dem Malgrunde oder der festen Unterlage, auf welche die Farben aufgetragen werden. Weiterhin wird zu betrachten

sein: 2) die Grundierung, 3) die Farbenschichten, welche der künstlerischen Ausführung angehören, und 4) der Firnis.

1) Der Malgrund wurde von den meisten Künstlern, insbesondere in vergangenen Jahrhunderten, mit Vorbedacht und Sorgfalt ausgewählt und zugerichtet, so daß er bei der Beurteilung von Gemälden zu gewissen Rückschlüssen berechtigt. Man kennt Holz, Leinwand, Metalle, einige Steinarten, Papier und Pappe, seltener Seide und Pergament als Malgrund für Staffeleibilder. Holz und Leinwand stehen hier bekanntlich in erster Reihe und erheischen deshalb eine sorgfältige Betrachtung.

Die Holzart, auf welche ein Bild gemalt ist, und der Erhaltungszustand des Brettes erlaubt vorsichtige Rückschlüsse auf den Ort und die Zeit der Entstehung. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts malten meist auf Pappelholz, selten auf Kastanienholz, Pinie und Nußbaumholz. Schon 1808 machte Burtin darauf aufmerksam, daß die italienischen Bretter verhältnismäßig dick seien und an der Rückseite keine Bearbeitung mit dem Hobel aufweisen.

Die Niederländer zu allen Zeiten, die Niederdeutschen und die Franzosen des 16. Jahrhunderts benützten mit Vorliebe Eichenholz, wogegen die Oberdeutschen die Linde und Rotbuche, seltener die Tanne und Fichte, noch seltener die Erle als Malgrund verwendeten. In den Alpenländern standen die einheimischen Nadelhölzer in starker Verwendung.

Holbeins Darmstädter Madonna ist auf Tannenholz gemalt (gestiftet vom Baseler Bürgermeister Jacob Meyer, um 1526 entstanden); seine englischen Bildnisse weisen Eichenholz als Malgrund auf.

Jan Scorls Altarblatt in Ober-Vellach in Kärnten hat Zirbelkieferholz als Malgrund, das Bildnis der Innsbrucker Galerie dürfte auf Tannenholz gemalt sein. Scorls nordische Arbeiten sitzen auf Eichenholz.

Die Nürnberger Schule des 16. Jahrhunderts, Dürer, Hans v. Kulmbach und Pencz mit eingeschlossen, bevorzugte Lindenholz. Die Eiche wurde aber von Dürer benützt, als er in den Niederlanden war, wie dies z. B. aus dem Bildnis des Bernard van Orley von Dürers Hand hervorgeht, das jetzt von der Dresdener Galerie bewahrt wird. Daneben kam in Nürnberg auch Weißtanne in Anwendung, so bei den Altarflügeln der Berliner Galerie (Nr. 1207—1210) aus der Zeit um 1410 und auf der späteren Kreuzigung aus der Nürnberger Schule, ebenfalls in der Berliner Galerie (Nr. 1224 A, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts).

Von Hans Baldung (gen. Grien) sind mir Bilder auf Lindenholz und auf Nadelhölzern bekannt.

Lucas Cranach d. Ält. benützte meist Rotbuche und Linde.

Der jüngere Burgkmair (dessen Malgründe übrigens schwer in Reihen zu bringen sind) scheint in Deutschland auf Linde gemalt zu haben; ab und zu benützte er auch Tannenholz.

Italiener, die nach dem Norden kamen', haben sich gelegentlich dem nordischen Gebrauch angeschlossen. So ist das Bildnis des Kaisers Maximilian I. von dem Lombarden Ambrogio de Predis auf ein dünnes Eichenbrett gemalt. Jacopo de Barbari malte 1503 in Nürnberg auf Lindenholz, welches den Malgrund für das datierte Bild des Jacopo de Barbari beim Konsul Weber in Hamburg abgiebt. Sonst malten die Lombarden des 16. Jahrhunderts gewöhnlich auf Pappel und Nuß. Lionardo spricht auch von Cypressen, Birnbaum und Sorben. Hundert Jahre vor Lionardo ist (bei Cennino Cennini, Milanesis Ausgabe S. 73) hauptsächlich von Pappel, nebenbei auch von Linde und Weide die Rede.

Je näher der Gegenwart, desto weniger Regelmäßigkeit ist bei allen Nationen im Gebrauch der Holzarten zu bemerken. Nur die Niederländer halten ziemlich zäh am hergebrachten

Eichenholz fest. Doch treten Mahagoniholz und andere fremdländische überseeische Hölzer gelegentlich bei den Holländern des 17. Jahrhunderts auf. Z. B. bei Rembrandt in den 40er Jahren seines Jahrhunderts, bei Jan van Huysum. Ausnahmsweise griff Rembrandt auch zum Lindenholz. Im 18. Jahrhundert scheint alle Ordnung verkehrt. Ich weise auf das Beispiel hin, daß die Holzarten, auf denen allen Norbert Grund gemalt hat, eine ganze Musterkarte bilden. Ähnlich steht es um die Malgründe der Brand.

Über die Holzarten, welche zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern zu Malbrettern verarbeitet wurden, stellt man erst in neuester Zeit genaue Studien an, wenngleich man annehmen muß, daß einige auffallende Erscheinungen allen Sammlern schon seit Jahrhunderten bekannt gewesen sind. In der Litteratur sind noch 1808 Burtins Andeutungen teilweise mangelhaft. 1830 ist bei Mérimée der auffallende Gegensatz zwischen italienischer Pappel und niederländischer Eiche zur Sprache gebracht. Lucanus erwähnt zwar einige Holzarten, aber nicht in kunstgeschichtlichem Sinne, sondern nur in Bezug auf ihre Haltbarkeit als Malbretter. Den Unterschied zwischen Pappel und Eiche im Süden und Norden streift Montabert im „Traité“ (1829) und Eastlake in seinen „Materials for a history of oil painting“ (1847). Noch Horsin Déon ist in dem bekannten Büchlein von 1851 sehr mangelhaft über die Holzarten unterrichtet und Lejeunes „Guide théorique et pratique“ (von 1864) lehnt sich gar noch an die unzureichenden Angaben Burtins. Viel Anregung gaben die modernen Galeriekataloge, unter denen der Emdener von 1877, der Berliner von 1878 (von Jul. Meyer), der Karlsruher von 1881 (von Kölitz), und der Schweriner von 1882 (von Fr. Schlie) die ersten mit Angabe der Holzarten sein dürften. Seither sind diesen Beispielen gefolgt: der Woermannsche Katalog der Dresdener Galerie von 1887, der Eisenmannsche in Cassel von 1888, der Lützowsche für die Wiener Akademie (1889), der des

Rudolfinums in Prag (1889), der für die Galerie Weber in Hamburg und für das schlesische Museum zu Breslau (1891), der englische Katalog der Galerie des Morizhuis im Haag, endlich der große Katalog der Nationalgalerie zu Stockholm (1893).

Andere neue Mitteilungen über den Gegenstand findet man im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, 215 f. (W. Schmidt), in der Münchener Allgem. Zeitung 1889, 9. Febr., in meinen „Kleinen Galeriestudien“ S. 10 und 298, in Lützows Kunstchronik XXIV, S. 566 und in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler 1893 S. 98.

Die Bestimmung der Holzarten ist in den meisten Fällen nach einiger Übung ziemlich leicht, da man das dunkle harte Eichenholz, das unzählige Male vorkommt, bald vom Nußbaumholz, von exotischen Hölzern und den weichen Holzarten unterscheiden lernt. In großen Holzhandlungen und bei intelligenten Tischlern ist man auf diesem Gebiete stets wohl unterrichtet. Für heikle wichtige Fälle ist eine mikroskopische Untersuchung unerläßlich, die ein geübter Pflanzenanatom oder Histologe meist sehr rasch auch mit ganz kleinen Holzproben durchführen wird. Ein Sammler, der selbst ein Mikroskop von 100—200facher linearer Vergrößerung besitzt, kann sich bei geschickter Hand die feinen Schnitte selbst zurichten, indem er etwa die vorliegenden Holzsplitter in Paraffin einbettet (d. h. in einer kleinen Schachtel mit warmem flüssigen Paraffin übergießt, das dann beim Erkalten ein Klötzchen bildet, wie man es braucht, um es sicher in der Hand halten zu können), wonach mit einem guten Rasiermesser, welches in Weingeist getaucht wird, feinste Schichten vom Holzsplitter abgenommen werden können. Diese feinen Schnitte werden dann auf den Objektträger gebracht, wo das Präparat mit Dammarfirnis betröpfelt und mit einem ziemlich starken Deckgläschen versehen wird. Unter dem Mikroskop werden dann z. B. die doppelt geränderten Tüpfelzellen der Nadelhölzer leicht erkannt. Auch die übrigen gewöhnlichen Holzarten wird man bald erkennen lernen.

Kritische Fälle seien dem Botaniker zur Entscheidung vorbehalten. Für Eines aber kann und muß der Sammler und der Kunstgelehrte selbst sorgen, daß nämlich die kleine Holzprobe zur Untersuchung ja sicher von dem Material genommen wurde, auf das ursprünglich gemalt worden ist. Es giebt so verwickelte Fälle von Einschachtelungen und von Aufleimung neuer Bretter, daß hier die größte Vorsicht geboten ist.

Was die Rückschlüsse betrifft, die aus der Holzart gezogen werden können, so ist es nach dem Mitgeteilten vollkommen einleuchtend, daß auf einzelne Maler niemals, sondern immer nur bedingungsweise auf die Nationalität des Urhebers und die Örtlichkeit der Entstehung geschlossen werden kann. Eine Beobachtung, die hierher gehört, ist die, daß viele Antwerpener Eichenbretter aus dem 17. Jahrhundert auf der Rückseite die beiden Hände des Antwerpener Wappens eingebrannt zeigen. Freilich ist nichts leichter nachzuahmen als eine solche Brandmarke.

Nach dem Holze ist die Leinwand der wichtigste Malgrund. Schon im hohen Mittelalter ist von bemalten Stoffen die Rede (bei Heraclius). In einer Zeit, die unseren Studien schon viel näher liegt, in der Zeit um 1400, spricht Cennino Cenninis Traktat von Leinwand als Malgrund, wie sich denn auch neben den vielen Holzbildern aus jener Frühzeit noch einige Leinwandbilder erhalten haben. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kommt Leinwand als Malgrund immer mehr zur Anwendung und zwar besonders in Italien, wo sie an einzelnen Orten, wie in Venedig, das Holz nahezu verdrängte.

Venedig und Padua kennen feine Leinwand von einfacher Bindung schon als beliebten Malgrund für Temperabilder in der Zeit um 1500. Man erinnere sich an einige datierte Werke des Vittore Carpaccio aus den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts und an einige Bilder des Andrea Mantegna und des Giov. Mansueti. Von solchen venezianischen Bildern mag auch Dürer beeinflußt worden sein, der mehrere Bilder auf feine Leinwand in Tempera gemalt hat (den bekannten Dresdener Altar, das Bildnis in

Berlin und die Madonna in Köln, wenn man sie als Dürers Werk anerkennen will). Sehr allgemein wird der Gebrauch der Leinwand erst durch Tizian, der nach und nach ausschließlich auf Leinwand malte und meist geköperte derbe Gewebe benützte. Dem Beispiele Venedigs folgen später die übrigen Kunststädte Italiens, sie benützen aber vorwiegend Stoffe von gewöhnlicher Leinenbindung. In Bologna und Rom war zu Zeiten der Caracci und des Guido Reni Leinwand für große Bilder im Schwange.

Auch Deutschland macht die neue Sitte mit. Neufchâtel und Lorenz Strauch, später Sandrart und seine Zeitgenossen malten hauptsächlich auf Leinwand. Daneben bleiben vereinzelt die alten Bretter noch in Anwendung, z. B. bei Andreas Herneysen 1576 (Tanne), bei Lorenz Strauch 1599 (Linde). Nach und nach aber wird die Leinwand der gesuchteste Malgrund. Diese bürgert sich auch in Frankreich und Spanien vollends ein. Die Niederländer widerstehen der Neuerung länger als die anderen Nationen. Peeter Brueghel d. Ältere hat nur wenige Leimfarbenbilder auf (feiner) Leinwand hinterlassen (man sieht solche im Museum zu Neapel; vermutlich ist auch die Versuchung Antonii in Wien, die das falsche Monogramm des Lucas van Leyden trägt, ein Werk dieses Brueghel). Seine Ölbilder, sowie die seiner Zeitgenossen sitzen alle auf Eichenbrettern. Auch seine Söhne Peeter (**II.**) und Jan (**I.**) malten in den Niederlanden auf Eichenholz. Beide dürften nur höchst selten auf Leinwand gemalt haben. Jan Brueghel lernt dann in Italien das Kupfer als Malgrund kennen. Die Leinwand wird in den Niederlanden erst im Laufe des 17. Jahrhunderts ein gewöhnlicher, oft gebrauchter Malgrund und zwar wendete man durchschnittlich zartere, feinere Gewebe an als in Italien, sogar bei großen Bildern. Italien kennt Malgründe von der Struktur grober Sackleinwand zur selben Zeit, zu der in Holland die größten Gemälde auf halb feiner glatter Leinwand ausgeführt wurden. Die südlichen Niederlande sind vielfach durch Italien beeinflußt. Rubens

und Van Dyck, die ihr Bestes zumteil der venezianischen Malerei verdanken, haben zu Zeiten auch italienische Leinwand verwendet. Als Beispiele nenne ich das Ambrosiusbild von Rubens und die Gefangennahme Samsons von Van Dyck, beide in der Wiener Galerie. Künstler anderer Nationen, die in Italien schufen, wie z. B. Claude Lorrain, bedienten sich italienischer Stoffe.

Die Leichtigkeit, mit der man eine schadhaft und morsch gewordene Leinwand an der Rückseite mit neuem Stoff überziehen kann, um der Malerei wieder eine sichere Grundlage zu geben, bringt es mit sich, daß man ungemein häufig bei Leinwandbildern auf der Rückseite eine andere Bindung und Struktur zu sehen bekommt, als sie auf der Vorderseite in der Farbe erkennbar ist. Oder gar findet man Leinwand auf Holz aufgezogen. Nichts klarer, als daß die älteren Spuren auf der Vorderseite die wesentlichen für die Erkenntnis des Malgrundes sind. Bei stark gebügelten oder gewalzten Bildern ist eine Entscheidung über die Natur der ursprünglichen Leinwand oft äußerst schwierig. In den Abschnitten über die Sprungbildung der Leinwandbilder und über das „Rentoilieren" werden wir noch einschlägige andere Beobachtungen berücksichtigen müssen. Daß auch Holzbilder nicht selten sind, die schon ursprünglich mit Leinwand überzogen worden sind, sei hier angemerkt. Sie gehören vorwiegend dem Mittelalter an, was schon bei Burtin (1808) angedeutet ist („Traité" S. 312). Cennini spricht von solchen Bildern (Kap. 114).

Kupfer als Malgrund wurde gegen das Ende des 16. Jahrhunderts und am Anfang des 17. Jahrhunderts vielfach in Italien, den Niederlanden und Deutschland für kleine Bilder verwendet. Die Werke des feinen frühen Stiles von Paul Bril, zahlreiche Bildchen des Jan Brueghel I., die meisten Gemälde von Adam Elsheimer, Jos. Heinz, Hans v. Aachen, Joachim Uytewael, Bart. Spranger, Caspar Rem und viele von Joh. Rottenhammer mögen als Beispiele genannt werden.

Vor der Zeit um 1590 sind keine sicheren Beispiele von Kupferbildern bekannt; Emailmalereien gehören ja nicht hieher. Fraglich aber ist es, wo das Kupfer zuerst als Malgrund für Ölbilder verwendet wurde, ob in Italien oder in den Niederlanden. Für niederländische Herkunft würde der Umstand sprechen, daß ungleich mehr niederländische Gemälde Kupfergrund aufweisen, als italienische. Morelli neigt wohl mit Recht auf die niederländische Seite (in seiner bekannten Erörterung über den Urheber der Dresdener Magdalena, die ehedem für ein Werk des Correggio ausgegeben worden ist). Freilich käme es hier weniger aufs Zählen als auf die Datierung der Kupferbilder an. Und hier können wir uns nicht verhehlen, daß in den Niederlanden selbst und in Deutschland keine Kupferbilder nachzuweisen sind, bevor diejenigen Niederländer und Deutschen, die Italien besucht haben, den Kupfermalgrund aus Italien mitgebracht hatten. Die Namen, die oben genannt wurden, weisen alle auf Italien. Wenn z. B. von Bart. Spranger und Joach. Uytewael aus dem Jahre 1592 datierte Kupferbilder erhalten sind (in Wien und in Braunschweig), so muß man beachten, daß beide Künstler damals schon ihren Aufenthalt in Italien hinter sich hatten. Wäre das signierte Kupferbild angeblich von Francesco Bassano (der 1592 gestorben ist) in der Wiener Galerie in seinem italienischen Ursprung nicht sehr fraglich, so könnte damit das früheste einstweilen auffindbare Kupferbild genannt werden. — Über die Kupferbilder des Paul Bril vergl. das Jahrbuch der Kaiserl. Österr. Kunstsammlungen von 1893. Ein dem Paul Bril zugeschriebenes Holzbild der Antwerpener Galerie (Landschaft mit dem verlorenen Sohne) habe ich im vorigen Jahre als ein Werk des Lucas v. Valkenborch erkannt. Über Kupfer als Malgrund bei C. Poelenburg vergl. Mitteilungen der k. k. Centralcommission 1893.

Das weniger kostbare Zinkblech oder verzinntes Kupfer tritt später und seltener auf und hat sich offenbar nicht eben so gut bewährt, als reines Kupferblech.

Eisen wird zwar schon bei Cennino Cennini als Malgrund genannt. Eigentliche Gemälde sind aber sicher zu Cenninis Zeit nicht auf Eisen gemalt worden. 1803 erwähnt J. D. Jahn Bilder auf Eisen. Wegen der leichten Oxydierbarkeit verspricht es keine lange Dauer, weshalb es für künstlerische Zwecke nur geringe Bedeutung hat. Bei Calvarienbergbildern, die im Freien stehen und deshalb nicht auf kostspieligem, zum Diebstahl anreizendem Material gemalt werden, ist in neuerer Zeit gelegentlich

Eisenblech als Malgrund verwendet worden. Gerade dort aber hat sich die geringe Haltbarkeit des Materials besonders auffallend gezeigt. Gold und Silber, bei J. D. Jahn als Malgrund genannt, fällt nicht in den Rahmen unseres Handbuches, das nicht auf die Kuriositäten der Feinmalerei zu achten braucht.

Steinarten, wie Marmor, Serpentin, Alabaster, Achatarten, Amethyste, Schieferarten, durchsichtige Gipsplatten und Glimmerschiefer kamen und kommen nur selten zur Anwendung, da sie wegen ihrer Sprödigkeit und ihres hohen spezifischen Gewichtes mehr als andere Stoffe dem Zerbrechen durch Stoß und Fall ausgesetzt sind. Auch Stein wird bei Cennini schon als Malgrund erwähnt.

Malereien auf oder unter Glas findet man nur als Dekorationsstücke. In eigentlichen Gemäldesammlungen werden sie uns eben so selten begegnen als Miniaturen auf Elfenbein und Horn.

Nicht ganz selten dagegen kommen Malereien als Galeriebilder vor, die ursprünglich auf Pappe oder Papier ausgeführt und nachträglich auf Holz oder Leinwand gebracht sind. Pergament ist für Galeriebilder ein höchst seltener Malgrund. In der alten Ambraser Sammlung hat sich ein treffliches männliches Bildnis auf Pergament von einem deutschen Meister des 16. Jahrhunderts vorgefunden. Von großer Seltenheit ist auch Seide.

Die Malgründe der modernen Kunst sind überaus mannigfach. Hier zu verallgemeinern wäre heute noch sehr unvorsichtig, da es an Vorarbeiten gänzlich mangelt. Die einzige Beobachtung, die sich unschwer anstellen läßt, daß nämlich auch im 19. Jahrhundert Leinwand in erster Linie und Holz erst in zweiter die gebräuchlichsten Unterlageu geblieben sind, hat nur geringe Bedeutung. Es käme auf das Erkennen der einzelnen individuellen und lokalen Merkmale an.

Nach den Schichten der Gemälde fortschreitend, kommen wir nunmehr 2) zur Grundierung, d. h. zu jener gleichmäßig verteilten Lage, die meist auf den Malgrund zunächst

noch vor der künstlerischen Ausführung des Gemäldes aufgetragen wird, um die Ungleichmäßigkeiten des Rohstoffes auszugleichen oder abzuschwächen, das Einsaugen der Bindemittel in den Malgrund zu verhindern und als weiße oder farbige Unterlage eine gewisse Wirkung auszuüben. Die Farbe dieser Unterlage ist in der Malerei von größter Bedeutung, da Ölfarben und Temperamalerei in dünnen Schichten stets mehr oder weniger durchscheinend sind und es meistens auch Jahrhunderte lang bleiben. Seit den Veröffentlichungen A. v. Pettenkofers über Ölfarbe ist man sich theoretisch darüber klar, warum gewisse Pigmente stark deckend wirken und rasch trocknen, wie Bleiweiß, warum andere halb durchscheinend sind, wie etwa die Ockerarten, und woher es kommt, daß wieder andere eine sehr geringe Deckkraft haben, sich zu „Lasuren“, also zu dünnem flüssigem Auftrag vorzüglich eignen und langsam trocknen, wie Beinschwarz, Kobaltblau, Terra di Siena. Es liegt an der verschiedenen Menge von Bindemitteln, deren sie beim Anreiben bedürfen, um jene breiartige, salbenartige Konsistenz zu erhalten, die sie zum Malen haben müssen. Je weniger Bindemittel zwischen den einzelnen Pigmentkörnern nötig ist, um den Brei zu stande zu bringen, desto näher an einander werden die Körnchen liegen, desto mehr Deckkraft wird die Farbe haben. Auf 100 Gewichtsteile Bleiweiß kommen beim Zurichten nur 14 Teile Leinöl als Bindemittel; Goldocker bedarf 73 Teile, Terra di Siena 183 (vergl. Pettenkofer, „Über Ölfarbe“. 1870, S. 8). Über die Wirkung der Pigmente, der deckenden sowie der lasierenden, auf weißem, auf schwarzem und auf farbigem Grunde hat Heinrich Ludwig beherzigenswerte Beobachtungen zusammengestellt, die eben so für den ausübenden Maler wie für den Betrachter alter Gemälde von Nutzen sind. Deckende Farben wirken in dünnsten Schichten wie trübe Medien, so daß Bleiweiß auf hellweißem Grunde wie eine dünne Beschmutzung aussieht. Die lasierenden Farben bringen auf weißem Grunde die schönsten Wirkungen hervor (vergl. H. Ludwig, „Die Technik

der Ölmalerei". 1893, I. S. 88 ff., S. 163 ff. und II. S. 178 ff.). Vom Durchwirken farbiger Gründe spricht auch G. de Lairesse in seinem großen Malerbuch, IV. Buch, 1. Kap. Alle großen Meister der Vergangenheit hatten praktische Kenntnisse von diesen Dingen, einige theoretisierten wohl auch darüber, weshalb hier wenigstens andeutungsweise von der verschiedenen Wirkung der Grundierung je nach Helligkeit und Farbe gesprochen werden mußte.

[Welche Grundierungen finden wir nun zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Nationen?

Im Mittelalter und bis weit herein ins 16. Jahrhundert ist geleimter, also nicht einsaugender Gipsgrund oder Kreidegrund von verschiedener Dicke die Regel. Bei Theophilus in der „Schedula diversarum artium" und im Malerbuche vom Berge Athos ist von solchem Grunde die Rede. Theophilus nennt gebrannten Gips und Kreide als gleichwertig. Später gab auch Cennini, dessen Anweisung sich auf die Kunstperiode des Giotto bezieht, Rezepte für Gipsgründe auf Tafelbildern. Aus dem spätesten Mittelalter und aus der Zeit der Hochrenaissance sind uns mehrere Anleitungen zur Grundierung von Tafelbildern erhalten, die meist ausdrücklich von einem geleimten Gipsgrunde sprechen. In den „Original treatises... of the arts of painting" der Mrs. Merrifield (1849) ist eine Handschrift italienischen Ursprungs aus dem 15. Jahrhundert mitgeteilt, in der Vorschriften für die Vergipsung von Maltafeln vorkommen. Mehrere Leimschichten wurden mit Schichten von Gips überstrichen. Nach dem Trocknen glättete man. Dann wurde der Goldgrund aufgetragen, der bekanntlich bei den mittelalterlichen Gemälden eine so wichtige Rolle spielt, da er lange als einziger, meist gemusterter Grund diente, bevor die landschaftlichen Hintergründe und der gemalte Himmel in der Tafelmalerei gebräuchlich wurden. In Italien verschwindet der Goldgrund gegen Ende des 14. Jahrhunderts allmählich, um nur noch in den Nimben und allerlei Ornamenten einige Jahrzehnte auszudauern.

In den Brokatgewändern und als Vergoldung von anderen reliefartig in Gips gebildeten Stellen an Gemälden reicht diese Pracht noch bis in die späte Zeit des Carlo Crivelli, also bis etwa 1490 herauf. Der vergoldete Schlüssel des Heiligen Petrus auf dem großen dreiteiligen Bilde der Brera in Mailand von 1482 ist wohl den meisten unserer Leser bekannt geworden. Eine Art Nachklang an die Goldgründe findet sich, wenn auch nur in den obersten Schichten von Bildern, auf Gemälden des Andrea Mantegna als Goldhöhung und später z. B. bei Mazzolino. Von derlei italienischen Bildern her dürften die niederländischen Maler Francken ihre goldgehöhten Nimben hergenommen haben.

Eine besondere Art der Grundierung war in Italien die mit Käse und Leim, die dann aber doch wieder mit Gips überzogen (oder vermengt) wurde. 1520 und 1521 wird ein solcher Grund in Treviso ausdrücklich erwähnt (vergl. Eastlake, „Materials" I, 372 f.). Weißer Grund war übrigens allgemein. Nur scheint das Weiß nicht immer aus Gips gebildet gewesen zu sein. Lionardo da Vinci, der allerdings in technischen Dingen, wie sonst, höchst eigenartig auftritt, und dessen Anweisungen deshalb nicht verallgemeinert werden dürfen, spricht in einer Aufschreibung von 1492 über einen weißen Grund, der aus weißer Firnisfarbe bestand. Allgemein verbreitet waren dagegen in Italien zweifellos die geleimten Gipsgründe, die geglättet und nochmals geleimt wurden. Diese Anweisung giebt noch Vasari, Introduzione zu den „Vite" Kap. 21 (1568), für die Tafelmalerei, wogegen Leinwanden nicht gegipst, aber geleimt und mit einer dünnen Schicht eines Teiges aus weißem Pigment, Mehl und Öl überzogen wurden. Leinwanden mit Gipsgrund springen beim Rollen. Seine Tafeln scheint Vasari auf dem geleimten Grunde grauviolett grundiert zu haben. Bezüglich der Gipsgründe äußert sich Borghini's „Riposo, in cui della pittura e della scoltura si favella", 1586 (II. Buch S. 172 ff.) ziemlich übereinstimmend mit Vasari. Giov. Batt. Armenino's „de' veri

precetti della pittura“ (von 1587) giebt Anweisungen für farbige Grundierungen in Öl, die ja gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien schon allgemein üblich waren. Rote Erdfarben kamen zumeist in Anwendung, die, wenn auch nicht ganz zutreffend, so doch praktischerweise, als „Bolus“ bezeichnet werden. Derlei rote Grundierungen findet man schon bei Tintoretto, den Caraccis, den Bassanos und ihren unmittelbaren Nachfolgern. Wenn sich der Bolusgrund vieler Gemälde aus dem 18. Jahrhundert sehr schlecht bewährt hat, so liegt die Schuld wohl nicht an den roten Erden als solchen, sondern an der Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Zubereitung oder an der vorhergehenden mangelhaften Präparation der Leinwand.

(Beobachtungen, die für und gegen den Bolusgrund sprechen, sind während der jüngsten Jahre in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“, redigiert von A. Keim, veröffentlicht worden VIII. Nr. 125—134, IX. Nr. 144.)

Im allgemeinen wird das Auftreten roter Grundierungen viel zu spät angesetzt. Als Armenino lebte (1540—1609) scheint sie gar nicht mehr selten gewesen zu sein. Anweisungen zur Herstellung von Bolusgründen, deren Bindemittel offenbar in verschiedenen Schulen ein verschiedenes war, finden sich in Gian Batista Volpato's Handschrift, die um 1700 entstanden ist, in der öffentlichen Bibliothek zu Bassano (mitgeteilt bei Merrifield II, S. 721 ff.). Volpato war der Erbe des technischen Verfahrens bei Tintoretto und Novelli und giebt auch einzelne Ausblicke auf das Verfahren der Bassanos. Er empfiehlt glatte, nicht grobe Leinwand, die vorerst geleimt wird, um dann die Grundierung („primitura“) mittels Ölfarben zu erhalten. Er benützt für dieses Grundieren mehrere Erdfarben, deren Wahl er dem Geschmack des Einzelnen überläßt und zwar „terra da bocali“, „terra rossa“ und ein wenig „terra d'ombra“, also rote und bräunliche Pigmente.

Die roten und rötlichen Grundierungen beherrschen auch das 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich. Eine ein=

gehende Schilderung des Leimens, Abschleifens der Leinwand und des Imprimierens mit Rotbraun, oder mit einem Rotbraun, das mit rascher trocknendem Weiß vermischt und mit Leinöl oder Nußöl verrieben wurde, finden wir bei Bernard Dupuy du Grez im „Traité de la peinture“ von 1699 (S. 244). Der rote Grund wurde erst zwar dick aufgestrichen, dann aber wieder dünn geschliffen. Hie und da folgte dann eine zweite „imprimeure“ aus Weiß und Schwarz gemischt. Am meisten gebräuchlich war aber der rote Grund, gegen welchen anzukämpfen sich Lesueur (1617—1655) vergebens bemüht hatte. Lesueurs Untertuschung mit Ultramarin fand keine ernstliche Nachfolge (nach Horsin Déon). Die Rötelgründe der Franzosen, auf locker gewebte Leinwand aufgetragen, führen leicht zum Abblättern der Farbe. In den Niederlanden scheint Jan Wijnants (etwa 1600 bis nach 1679) einer der ersten gewesen zu sein, die sich roter Grundierungen bedienten. Lairesse und seine akademische Richtung machten ausgiebigen Gebrauch von rötlichen Gründen. Über die „Imprimadura“ der Spanier äußert sich Palominos „Museo pictorico“ (1797) II. Bd. S. 44.

Bezüglich der Niederländer und Deutschen läßt sich an den unzähligen uns erhaltenen Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen, daß weißer Grund für gute Arbeiten allerwärts in Gebrauch stand. Der Goldgrund erscheint bei den Van Eycks schon gänzlich überwunden und hält nur in Deutschland, besonders in der Kölnischen Schule, noch viel länger, bis gegen Beginn der Neuzeit aus. Bei einem Meister, der wohl vermutlich den Niederlanden angehört, aber auch für Köln in Anspruch genommen wurde, beim „Meister vom Tode der Maria“, kommt vereinzelt noch Goldgrund (rot getüpfelt) vor.

Die weißen Gründe der Niederländer wurden im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer dünner, wie aus der Betrachtung der Bilder selbst und einer Bemerkung des Van Mander hervorgeht, der in seinem Malerbuch (vergl. Schilderboek 1604, Einleitendes Gedicht Kap. XII; hiezu

auch Eastlake, „Materials“ I, 378 ff., 386 und H. Ludwig, „Technik der Ölmalerei“ II. Bd., etwas vorurteilsvoll) auf den dicken weißen Grund der Altvorderen hinweist. Ob man mit geleimtem Gips oder solcher Kreide grundierte, bleibt noch zu entscheiden, wie leicht auch beide Substanzen sonst zu erkennen sind. Die Malgründe sind schwer zugänglich und die Pröbchen von den Rändern nicht immer unverdächtig bezüglich guter Erhaltung ihrer chemischen Zusammensetzung. Die Bretter aber von der Rückseite her zu durchbohren, um zu reinen Proben zu gelangen, empfiehlt sich denn doch gar nicht.

Bei den Vlamen reicht der allgemeine Gebrauch von weiß grundierten Brettern sicher noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, wohl noch weiter. Die Malbretter des Rubens waren weiß überzogen, was man längst beobachtet hat. Bei Viktor Honoré Janssens, der schon ins 18. Jahrhundert hereinreicht, fand ich noch deutlichen weißen Grund. Holland scheint den weißen Kreidegrund für sorgfältig durchgebildete Holzgemälde ebenfalls ziemlich lange beibehalten zu haben, wie denn geleimter Kreidegrund, das „primuersel“ des Van Mander, noch 1692 bei De Beurs („De groote Waereld in 't kleen geschildert“, hier nach Ludwig) angeführt wird, freilich so dünn, daß er nicht mehr als weiße Schicht wirken konnte. Auch wurde darüber eine Ölfarbengrundierung gestrichen, die (nach de Beurs) neben Weiß auch Schwarz oder Umbra enthielt. Daß die Leinwand bei den Niederländern schon früh eine sehr dünne Grundierung erhielt, bemerkt schon Borghini's „Riposo“ von 1586. Auf die Leimschicht folgte ein Ölgrund. Ähnlich scheint es mit deutschen Tafeln und Leinwanden zu stehen, bei denen die eigentlichen weißen Gründe im Verlaufe des 16. Jahrhunderts verschwinden. Ein datiertes Holzbild von Lorenz Strauch aus dem Jahre 1599 zeigt keine Spur von weißem Grunde mehr. Die Leinwandbilder in Deutschland standen vielfach unter dem Einflusse italienischer Techniken. Sandrart schildert in seiner „Teutschen Academie“ von 1675 (im I. Teil, 3. Buch,

4. Kapitel) das „Gründen“ der Bilder in einer Weise, die uns annehmen läßt, die Leinwand sei ohne Leimüberzug geblieben und nur mit dunkelrotem oder hell rötlich braunem Ölgrund bedeckt worden. Sandrart nennt als Mischungsbestandteile einer dunkel rötlichen Ölgrundierung Bolus und Kasseler Braun und mengt eine zweite, offenbar hellere Grundierung aus Weiß, Gelb, Rötlich und wenig Schwarz. Der Ölgrund wurde zweimal aufgestrichen; „das nennet man gründen“.

Auf Metallen ist von vorn herein, wenn überhaupt eine Grundierung, dann Ölgrund geboten (vergl. Lucanus) und wohl auch stets angewendet worden.

Auf allerlei Steinarten scheint verschiedene Grundierung, meist aber gar kein allgemeines Grundieren zur Anwendung gekommen zu sein, da man vielfach die Struktur des nackten Steines für die malerische Wirkung ausnützte, sei es, um einen glatten schwarzen Hintergrund zu haben oder um die natürlichen Figuren des geschliffenen Alabasters und Marmors als Hintergründe mit Landschaften oder Architekturen, je nach ihrer zufälligen Bildung, zu benützen.

Vasaris Einleitung zu den „Vite“ spricht von der Malerei auf Stein, sekundär nach Vasari auch Sandrarts „Teutsche Academie“, Borghinis „Riposo“ (1586, Ausgabe von 1820, S. 176), noch später Bernard Dupuy in seinem „Traité sur la peinture“ von 1699 und andere.

Je weiter wir in den Schichten der Gemälde vom festen Malgrunde gegen die künstlerisch hauptsächlich wirksame Oberfläche herankommen, desto mannigfacher wird die Behandlungsweise, desto mehr tritt die Eigenart des einzelnen Künstlers in Kraft, desto schwieriger wird der Überblick. Am unklarsten müssen ihrer Natur nach jene tiefsten Schichten der künstlerischen Ausführung bleiben, die unmittelbar auf der Grundierung liegen und in zahllosen Fällen vollkommen von deckenden Farben verhüllt werden. Beim Abblättern der Farbenlagen, beim Rentoilieren und der Marouflage (von der noch die Rede sein wird) bekommen zwar die Gemälderestauratoren nicht selten diese untersten

Schichten zu sehen. Fast immer blieb aber bisher die Gelegenheit, hier wichtige Beobachtungen in wissenschaftlicher Weise festzuhalten, unbenützt. Beobachtungen, wie sie Palmaroli, der berühmte Bilderrestaurator, in den Noten zu Marcuccis „Saggio analitico-chimico“ (3. Auflage 1833) gegeben hat, sind nicht ohne Wert, können aber niemals die Bedeutung eines methodisch gesammelten Materials beanspruchen. Ein praktischer Versuch, die Beobachtungen an der Untermalung eines Bildes beim Rentoilieren genau zu studieren und für spätere Studien nutzbar zu machen, liegt in der Kopie vor, die Erasmus Engert von der Untermalung der „Kirschenmadonna“ des Tizian in der Wiener Galerie angefertigt hat. Einzelne nützliche Erfahrungen sind auch anderwärts bekannt geworden.

Eine breit angelegte Geschichte der Maltechnik bei den einzelnen Künstlern ist erst zu schaffen. Die beste Vorarbeit dazu gab Eastlake in seinen „Materials“. Mit kritischer Vorsicht benützt, wird sein langes Kapitel über die Malweise der großen Meister trotz einiger Mißverständnisse noch lange ein wertvoller Leitfaden auf unserem Gebiete bleiben. Zu beachten sind sicher auch die Mitteilungen der Merrifield, die (allerdings vielfach einander widersprechend) von den Erfahrungen mehrerer Maler und Restauratoren hergenommen sind. Man übersehe daneben nicht die Beobachtungen des Professor Wilhelm Krause in Berlin, die 1846 durch L. B. veröffentlicht worden sind, ferner die Erörterungen Heinrich Ludwigs in dessen bekannten Schriften, endlich viele Stellen in den zahlreichen Büchern über die Wiederherstellung von alten Gemälden. Die Galeriekataloge bieten auch hier nur weniges. Das meiste lernt man begreiflicherweise beim lebendigen Studium alter und neuer Bilder, und beim Kopieren und Nachzeichnen der Meisterwerke aus vergangenen Jahrhunderten. Jede neu entstandene Ritze und Fuge gewinnt hier Bedeutung, da sie Gelegenheit giebt, unter die Oberfläche zu blicken und den tiefen Schichten beizukommen. Sind irgendwo ganze Stücke der Farbe

abgesprungen, so versäume man nicht, zu notieren, was für ein Grund an diesen Stellen hervorblickt. Bilder, die vielfach mit Lasurfarben gemalt, also stellenweise stark durchscheinend sind, sprechen zum aufmerksamen Betrachter auch sehr deutlich, ohne im mindesten verletzt zu sein.

Was hier in beschränktem Raume über die Technik verschiedener Zeiten, Nationen und einzelner Meister vorgebracht werden kann, muß sich notwendigerweise auf einige allgemeine große Züge und nur wenige besondere Beispiele beschränken. Als erste Einführung ins Studium der Maltechniken an Staffeleigemälden möge der Hinweis auf zwei große Gruppen von Bildern dienen, die sich in reinen Beispielen scharf von einander abheben, wenngleich unklare Übergangsformen vorkommen. Ich meine die Gruppe der ältesten Temperabilder und die der jüngeren Ölgemälde. Die herrschende Technik des Mittelalters ist die der Temperamalerei, die übrigens in Italien noch in die Neuzeit hereinreicht. Die Ölmalerei ist als die Technik der Neuzeit zu betrachten, obwohl sie schon um 1430 in den Niederlanden eine reife Ausbildung erfahren hat und wenige Jahrzehnte später auch vereinzelt in Italien auftritt.

Die ältere Temperamalerei (das Wort kommt von „temperare“, mäßigen, mischen, ist also nicht gut gewählt, da es gar nicht auf das eigentliche Wesen dieser Malart anspielt) unterscheidet sich wesentlich von der Ölmalerei durch die Bindemittel, in deren Folge durch die Art des Auftrages der Farben und im fertigen Zustande durch das Aussehen und das Verhalten gegen Lösemittel. Temperafarben enthalten, mit wenigen Ausnahmen, dieselben Pigmente wie Ölfarben, doch wird dem Farbenpulver statt eines trocknenden Öles entweder Eigelb, Eiweiß (meist Eiweiß und Eigelb zugleich, also Hühnereiweiß und die Dotterfette) oder Feigenmilch (also Pflanzeneiweiß) oder endlich Leim, selten arabisches Gummi zugesetzt. Zur Eiweißtempera pflegte man der drohenden Fäulnis wegen etwas Essig oder Citronensaft beizumengen. Filtriertes Eiweiß zur Tempera erwähnt

im 10. Jahrhundert Heraclius. Später finde ich vom Filtrieren keine Nachricht mehr.

Für Ölfarbe dienen und dienten als Bindemittel die trocknenden Öle (Leinöl, Nußöl, Mohnöl, auch Hanföl) und Firnisse (Ölfirnisse, Harzfirnisse).

Eine wichtige Eigenschaft der Temperafarbe im allgemeinen ist das rasche Trocknen, was noch eingehend zu besprechen sein wird. Weiterhin sieht Eiweißtempera, die für uns die wichtigste ist, in trockenem Zustande weniger durchscheinend und glänzend aus, als Ölfarbe, wenn diese nicht abgestorben oder eingeschlagen ist. Der geringere Grad des Durchscheinens bei Tempera hängt offenbar mit der Trübheit der meisten Temperabindemittel zusammen, wenn wir filtriertes Eiweiß ausschließen. Man halte die größten Gegensätze einerseits des trüben verriebenen Eidotters, anderseits eines durchsichtigen klaren Leinöles neben einander, um nicht darüber zu erstaunen, daß Temperabilder neben Ölgemälden in ihrer Farbenmasse weniger durchscheinend zu sein pflegen, auch wenn die Farben selbst von frischestem Tone sein sollten.

Die Cohäsion, die im Flüssigkeitsgrade zum Ausdruck kommt, dürfte bei den gewöhnlichen Temperabindemitteln etwas größer sein, als bei den Malölen, auch ist zweifellos ihre Adhäsion an den verschiedenen Malgründen eine sehr verschiedene. Man versuche nur selbst, um die Unterschiede zu beobachten, die sich recht auffällig ergeben, wenn man mit Hühnereitempera und daneben mit den gebräuchlichen Malerölen einmal auf Ölanstrichen, dann auf geleimten Überzügen aus Gips und Kreide malt. Das Hühnerei (das Weiße und der Dotter vermischt) haftet auf geleimten Gründen vorzüglich und löst ein wenig vom Leim auf, wodurch die Festigkeit des Anhaftens noch erhöht wird. Dieses Lösen des Leimes lehrt Einem ebenso der Geruch wie das Getaste. Der Pinsel klebt fast an dem Grunde. Dieselbe Eitempera hingegen auf Ölfarbe aufgestrichen läßt den Pinsel rasch und glatt über die Fläche fahren und haftet

beim Trocknen minder gut auf der Unterlage. Am besten haftet Eitempera begreiflicherweise auf trockenem Eiweiß, ebenso wie Ölfarbe am besten auf Ölfarbe haftet. Streicht man dagegen eines der gewöhnlichen Maleröle auf eine Grundlegung von Hühnereiweiß, so haften sie noch immer genug, um auf einer solchen Grundierung überhaupt malen zu können, doch ist hier die Adhäsion zweifellos eine geringere. Auf geleimten Gipsgründen oder geleimter Kreide haftet Ölfarbe ganz gut. Werden die Öle allein aufgestrichen, so verfließen sie auf solchen Gründen und zeigen an den Rändern der ursprünglich scharf begrenzten Pinselstriche nach wenigen Minuten Ausbuchtungen, die nicht denselben Glanz zeigen, wie die Mitte der Pinselstriche, die also einschlagen. Ein gewisses wenn auch geringes Einsaugen der Öle durch den Grund dürfte als Ursache anzusehen sein, daneben auch die geringere Cohäsion der Öle und ihr langsames Trocknen als Bedingungen für das Auseinanderfließen in der Fläche.

Temperabindemittel sind spezifisch schwerer als die Maleröle, woraus sich allerdings zunächst keine auffallende praktische Schlußfolgerung ergiebt, wogegen die Wissenschaft, die Physik, auch mit dieser Thatsache zu rechnen hat.

Als wichtigster Unterschied zwischen Eiweißmalerei und Ölmalerei muß für unsere Zwecke der gelten, der im *raschen Trocknen* der Temperabindemittel gegeben ist.

Die gewöhnliche Mischung aus Eiweiß und Dotter, wie sie beim Durcheinanderrühren eines Hühnereies entsteht, trocknet bei einer Zimmertemperatur von 16° Réaumur auf Ölkreidegrund in 10 bis 20 Minuten vollkommen ein, dünne Schichten sogar in 3 bis 4 Minuten. Auf geleimtem Gipsgrund oder geleimter Kreide verliert eine solche *Eitempera* sogar in ungefähr *einer Minute* jede Klebrigkeit, wogegen die Maleröle stundenlang, tagelang zum Trocknen brauchen, ob sie nun auf Ölgrund, Kreidegrund, auf Ölanstrich oder Leimanstrich aufgetragen wurden. Ein vollkommenes Hartwerden der *Ölfarben* tritt unter gewöhnlichen Umständen sogar erst nach vielen Jahren ein,

Dieses zu vermeiden wendet man freilich eine ganze Reihe verschiedener „Siccative“ an. Auch andere Mittel giebt es, die Ölfarbe rascher erhärten zu machen, als auf natürlichem Wege. Ohne Trockenmittel irgend welcher Art bleiben Ölfarben jahrelang ein wenig klebrig und weich, was jeder erfahren hat, der so unvorsichtig war, Ölskizzen, die ohne Trockenmittel gemalt worden, übereinandergelegt in Mappen aufzubewahren. Das rasche Trocknen der Temperafarben erlaubt zwar ein Ausbreiten desselben Tones in der Fläche, ein rasches „Anlegen“, aber kein zartes feines Verschmelzen zweier Töne in unmerklichen Abstufungen, kein Abtönen, naß in Naß, was wieder einen der Hauptvorzüge der Ölmalerei bildet. Demnach ist in der Eiweißmalerei eine Modellierung und ein scheinbares Abtönen nur entweder mittels Strichlagen durchzuführen oder mittels stufenförmigen Übereinandermalens vieler Schichten oder endlich mittels eines Nebeneinandersetzens von zart abgestuften Tönen, deren jeder für sich vorher auf der Palette gemischt werden mußte. Cennino Cennini beschreibt die Vorgänge der Temperamalerei, wie sie in Giottos Schule gebräuchlich waren und wie sie noch heute an den Gemälden dieser Richtung zu erkennen sind. Seine Mitteilungen stehen vollkommen im Einklang mit dem, was man noch heute aus Versuchen in Temperamalerei entnehmen kann.

Wird Eitempera dick aufgestrichen, so bildet sich an der Oberfläche in wenigen Minuten ein Häutchen, das rasch fester und zäher wird und beim nochmaligen Berühren derselben Stelle vom Pinsel abgescheuert und durch seine Beimischung zur flüssigen Farbe des Pinsels ein gleichmäßiges Weitermalen stören und einen fleckigen Auftrag bedingen würde. Praktischerweise strich man also die Temperafarben in dünnen Lagen auf, die dann freilich zunächst wenig deckend wirkten. Die Kraft einzelner Töne wurde, nach allem zu schließen, was man von alter Temperamalerei weiß, durch ein mehrmaliges Aufstreichen dünner Schichten bewirkt, die immer erst aufgesetzt wurden, wenn ihre Unter=

lage trocken war. Daher mag es kommen, daß bei Temperabildern die tiefen Schatten oft eben so dicke Farbschichten aufweisen, wie die hohen Lichter, ja daß oft die Schatten überhaupt die dicksten Stellen der Bilder sind, wenn nämlich für die Lichter auch die Wirkung des weißen Grundes mit in Rechnung gezogen wurde. Ganz andere Eigenschaften gewahren wir an Ölgemälden, bei denen es am wirksamsten und am meisten naturgemäß ist, die hellen Töne mit den dunklen auf dem Bilde selbst naß in Naß zu vertreiben, die Schatten dünn zu halten und die hohen Lichter am dicksten aufzusetzen.

Aus alledem ergeben sich für die Unterscheidung von Temperagemälden und Ölbildern (wobei von den modernsten Versuchen abgesehen wird) so viele Anhaltspunkte, daß die reinen Fälle danach leicht zu erkennen sein dürften. Bei Tempera die Modellierung in sichtbaren Abstufungen oder mit Strichen, das trübe, hornige Aussehen der Farbe, bei Ölmalerei die unmerkliche Abtönung in der Rundung und die Saftigkeit der Farbe. Daß es Fälle giebt, in denen man schwankend wird, beweist nichts dagegen, daß sich reine Formen mit Bestimmtheit trennen lassen. Es scheint, daß um 1500 nicht selten in Tempera untermalt und mit Ölfarbe lasiert wurde, was ja technisch ganz wohl möglich ist. H. Ludwig leugnet die Anwendung von Temperauntermalung für alte Ölgemälde.

Für das Studium in Galerien ist ein anderes Merkmal der Unterscheidung, das Verhalten gegen verschiedene Lösungsmittel, belanglos, da man nie und nimmer an den Resten vergangener Kunstherrlichkeit nur so zur raschen Belehrung mit allerlei Flüssigkeiten experimentieren wird. Um so wichtiger ist aber die Löslichkeit für den Gemälderestaurator, der genau davon unterrichtet sein muß, daß er Temperabilder zwar mit Terpentinmitteln, aber nicht mit Wasser oder wässerigen Lösungen reinigen darf, wenn er vor einem Verwischen der Farben sicher sein will. Anderseits ist jedem Ölgemälde gegenüber die Anwendung von Terpentinspiritus

und von Putzflüssigkeiten, die solchen Spiritus oder starken Weingeist enthalten, die größte Vorsicht geboten. Wie viele Sammler, die ihre Bilder selbst reinigen wollten, haben nicht schon das eine oder andere Stück ihrer Sammlung bis aufs Brett durchgeputzt und das in der ungeheuchelten Meinung, nur den Schmutz zu entfernen.

Andeutungen über Temperatechnik und Anweisungen zur Ausführung derselben finden sich in vielen Büchern. Von Wichtigkeit sind Vasaris Angaben in der Introduzione zu seinen bekannten Lebensbeschreibungen (Kap. XX). Unter anderem macht Vasari auch darauf aufmerksam, daß die „azurri", also Ultramarin, ein helles Bindemittel haben müssen, z. B. klaren Leim, da es mit dem Eidotter („rosso del' uovo") zusammen gerieben grün erscheint. Er lobt die Haltbarkeit der Temperamalerei unter Hinweis auf die Tafeln des Giotto, die ja zu den Zeiten des Vasari auch schon für alt und ehrwürdig gelten konnten. Unter den Vorzügen der Ölmalerei, die er im nächstfolgenden Kapitel charakterisiert, hebt er besonders die leichte Möglichkeit der „sfumata maniera", also der Modellierung mit feinster Abtönung hervor. Die gestrichelte Untertuschung eines Temperabildes sehen wir trefflich erhalten auf dem unvollendeten Bilde des Giovanni Bellini in den Uffizien zu Florenz und an dem frühen vollendeten Werke desselben Malers in der Brera zu Mailand (Nr. 284), das wir hier in Abbildung beifügen.

Die Schatten sind in gekreuzten Strichlagen ausgeführt und das offenbar in Tempera. Späterhin scheint Bellini der Öltechnik sich mehr und mehr zugeneigt zu haben, doch hat er sicher die Ölmalerei nicht erst in Italien eingeführt, die schon bei Antonello da Messina (gestorben um 1493) auftritt. Das Märchen des Ridolfi von Bellinis Vortritt in dieser Beziehung ist als lokalpatriotisch venezianische Angabe aufzufassen, die sich von selbst widerlegt.

Allerlei verschiedene Temperamalereien, unter anderen auch eine solche mit Liliensaft, wurden in Italien

sicher noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeübt, wovon Armenini (ed. Ticozzi S. 170 f.) Mitteilung macht.



Gemälde von Giovanni Bellini.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

Leimfarbenmalerei kennt man seit Jahrhunderten für dekorative Zwecke. In vielen Malerbüchern ist davon die Rede. In neuerer Zeit kommt sie in großartigem Maßstabe für die Dekorationsmalerei der Theater in Anwendung,

gelegentlich aber auch für kleine Bilder. Leimfarben sehen naß mehr oder weniger dunkler aus, als nach dem Trocknen. Sie werden rasch trocken. Es scheint, daß Dürer diese Art von Tempera für seine Leinwandbilder angewendet hat.

Der Eiweißmalerei verwandt ist die Malerei mit Bindemitteln, die neben Pflanzeneiweiß auch Gummi und Bassorin enthalten, wie es im sogen. Harz der Pflaumenbäume und Kirschenbäume vorkommt. Irrigerweise wird eine derlei Tempera auch Harzmalerei genannt, wobei man aber mit dem Gebrauche in Widerspruch gerät, daß man als Harze nur Substanzen bezeichnet, die im Wasser unlöslich und in Alkohol löslich sind, während doch das Pflaumengummi und Kirschengummi im Wasser aufquellen und in Alkohol unlöslich sind. Soweit ich die Malerei mit Pflanzeneiweiß und den erwähnten Gummiarten an modernen Bildern kennen gelernt habe, wirkt sie viel mehr deckend als Ölfarbe. Auch diese Tempera trocknet viel rascher, als Ölmalerei.

Der Übergang von der alten Temperamalerei zur Ölfarbentechnik ist zeitlich sehr verschieden anzusetzen, je nach der Örtlichkeit, an der die Bilder entstanden sind. Schon um 1400 äußert sich Cennini darüber, daß die Deutschen sich in der Ölmalerei auszeichnen. Eine deutsche Handschrift aus dem späten Mittelalter (mitgeteilt bei Eastlake) spricht in unzweideutiger Weise von einer Malerei mit trocknenden Ölen und mit etwas Firnis. Kein Zweifel, daß in den Niederlanden im Laufe der van Eyckschen Periode die Temperamalerei gänzlich in den Hintergrund trat. Italien betreffend äußerte sich Rumohr nach seinen vielen Erfahrungen dahin, daß dort bis gegen 1470 Tempera herrschend war und Ölfarbe nur höchst selten vorkam (Kunstblatt 1821 S. 178).

Über Temperatechnik findet man vieles in den Malerbüchern des Mittelalters und der Neuzeit. Auf Vasari wurde schon hingewiesen. Vergl. u. a. Hoogstraetens „Inleyding“ (337), Dupuy du Grez (238 ff.), Palomino, „El Museo pictorico“, I. 47. II. 110 ff., Waagen, „Über Hubert u. Joh. van Eyck“ (1822), Montabert („Traité complet“ IX, S. 437 f.), Marcucci, „Saggio“ (S. 203) und Köster, „Über Restauration“ II. Heft (1828 S. 17

u. 35 ff.), wo Jacob Schlesingers Erfahrungen „Über Temperabilder und deren Restauration“ mitgeteilt werden. Schlesinger macht ganz richtig auf die so häufig vorkommende grüne Untertuschung der Fleischpartien an altitalienischen Temperabildern aufmerksam. Nachdem auf der weißen Tafel die Konturen eingegraben waren, wurde in den Gewändern ein Mittelton aufgetragen, der in Strichelchen mit dunklen Tönen schattiert und durch helles Gestrichel nach den Lichtern modelliert wurde. Ziemlich übereinstimmend hiermit schildert Cennino Cennini die Modellierung des Nackten in Tempera Kap. 145—147. Cennini sagt, daß in den Gewändern der Anfang mit dem Auftrag der dunklen Schattentöne gemacht werde. Er erwähnt die grünlichen Töne im Fleisch. Vergl. auch Knirim, „Die Harzmalerei der Alten“ (1839). Einige Beobachtungen über Temperatechnik finden sich in den Schriften von Heinr. Ludwig verstreut, vieles in Keims Technischen Mitteilungen über Malerei Bd. X, siehe ferner „Das Atelier“ (Organ für Kunst und Kunstgewerbe) 1891 und dem Staatsanzeiger für Württemberg 1891 Nr. 257 (über die Pereirasche Tempera).

Die Ölmalerei, von der wir schon allerlei erwähnen mußten, um die Eigenschaften der Temperabindemittel im Gegensatz zu den Malerölen klar zu machen, ist uns Modernen so geläufig, daß ich vieles als bekannt voraussetzen darf. Es braucht ja nur darauf angespielt zu werden, daß es trocknende Bindemittel sein müssen, wenn sie für die Malerei verwendbar sein sollen. Wer erinnerte sich hier nicht des Mißerfolges, den der junge Goethe hatte, als er die Pastorskutsche in Sesenheim bemalen wollte, aber keine trocknenden Öle verwendet hatte. Die Farbe blieb immer naß und mußte endlich wieder abgewischt werden.

Die fetten Öle, welche in der Küche Verwendung finden, trocknen gar nicht. Nußöl, Mohnöl und Leinöl werden je nach der Bereitungsweise und je nach ihrem Alter und Zustand früher oder später vollkommen fest. Was das „Trocknen“ der Öle betrifft, hat 1850 Chevreul eine Studie veröffentlicht, aus der hervorgeht, daß beim Leinöl und bei weißen Ölanstrichen die Aufnahme von Sauerstoff aus der Luft eine große Rolle spielt. In Kohlensäure trocknen sie nicht. (Vergl. „Mémoires de l’académie des sciences“, Bd. XXV, S. 655 ff.) Beachtenswerte Versuche über das

Trocknen der Maleröle hatte schon 1800 J. D. Jahn angestellt.

Das Zubereiten der Ölfarben erfordert große Sorgfalt, wenngleich gewiß keine großen Kenntnisse. Durch langes aufmerksames Verreiben des Öles mit dem pulverigen Pigment auf einem glatten Steine mittels des sogen. Läufers erzielt man jene farbigen Salben, die Ölfarben heißen. Eine Darstellung dieser Verrichtung sieht man auf einer Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, die bei der Merrifield abgebildet ist. Eine andere findet sich auf einem Holzschnitte bei Rodler (1531). Paletten und Pinsel vergangener Jahrhunderte kennen zu lernen macht auch geringe Schwierigkeiten, da auf unzähligen Eigenbildnissen von Malern das Malergerät mit dargestellt erscheint, wenigstens im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Die Paletten des späten Mittelalters und der frühen Jahrzehnte der Neuzeit hatten lange Handhaben und waren im wesentlichen rechteckig geformt, wohl auch polygonal. Abbildungen solcher Paletten auf Miniaturen des späten Mittelalters sind durch die Merrifield bekannt geworden. Auf einem schwäbischen Tafelgemälde aus der Zeit bald nach 1500, das in der Galerie zu Pommersfelden bewahrt wird, ist eine oblonge Palette mit langem Stiel an einer Schmalseite besonders deutlich zu sehen. Ein Loch zum Durchstecken des Daumens scheinen die damaligen Paletten nur selten gehabt zu haben. Eine derlei polygonale Palette hält St. Lucas auf einem Gemälde von Wolgemut im Germanischen Museum zu Nürnberg. Paletten von ovaler, moderner Form (mit Daumenloch) waren sicher schon im 16. Jahrhundert gebräuchlich. Auf einem Holzschnitte, der dem Burgkmair zugeschrieben wird, kommt eine solche vor (reproduziert in G. Hirths Kulturhistorischem Bilderbuch I, S. 334). Die Paletten der Neuzeit sind (nach unzähligen Abbildungen zu schließen) entweder oval oder vierseitig, stets aber mit einem Daumenloch versehen, durch das auch die Pinsel gesteckt wurden, wie man es noch heute macht. Das Aufsetzen der Farben auf die

Palette geschah wohl meist in einer traditionellen Reihenfolge vom Weiß bis zum Schwarz, wofür ebenfalls viele Malerbildnisse Zeugnis ablegen und wovon in mehreren Malerbüchern die Rede ist, z. B. bei Palomino.

Die Erfindung der Ölmalerei ist sicher nicht in einer bestimmten Stunde gemacht worden, sondern hat sich allmählich vorbereitet. Für Anstriche war Ölfarbe Jahrhunderte lang in Verwendung, bevor ihre Behandlung von den Van Eycks künstlerisch ausgestaltet wurde. Vasaris „Vite“ bezeichnen in der ersten Auflage von 1550 den Jan Van Eyck (Giovanni da Bruggia) als Erfinder der Ölmalerei, auch Van Manders Malerbuch (von 1604) verbreitete mit geringer Abweichung diesen Irrtum, der über zwei Jahrhunderte lang fast ohne Widerrede geglaubt und nachgebetet wurde, bis G. E. Lessing 1774 in seiner Abhandlung „Vom Alter der Ölmalerei“ darauf hinwies, daß die Bereitung der Farben mittels trocknender Öle schon längst vor den Van Eycks bekannt war. Murrs „Journal zur Kunstgeschichte“, 1781, Raspe in seinem kritischen Essay über die Ölmalerei, späterhin noch unzählige andere Schriften gehen auf die Erörterung der Sache ein.

Man vergleiche auch De Piles „Eléments de la peinture pratique“. Amsterdam (1766), Ph. Hackert, „Über den Gebrauch des Firnis (1800), G. F. Waagen, „Über Hubert und Johann van Eyck“ (1822), Bouviers Handbuch (1827), Merimées „De la peinture à l'huile“ (1830) S. 2 ff., oder die deutsche Übersetzung desselben Buches von H. C. Hebra, Montaberts großen „Traité complet“ IX, 1 ff., Knirims schon genanntes Buch S. 123 ff., Crowe und Cavalcaselle, „Geschichte der altniederländischen Malerei“ (übersetzt von Springer), derselben Autoren „Geschichte der italienischen Malerei“, (Leipzig 1872—6), die bekannten Werke von Eastlake, der Merrifield und H. Ludwigs, Eitelbergers „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik“. Bd. IV, S. 147 f., Pachecos „Arte de la pintura“ (1866) II, S. 69 und die einschlägigen Abschnitte in der Litteratur der Chemie. Vergl. auch J. O. Jahn, „Abhandlung über das Bleichen und Reinigen der Öle“. Den modernen Gebrauch der Ölfarbe charakterisieren mehrere Handbücher, u. a. das von Jaennicke und K. Raupps „Katechismus der Malerei“ S. 34 ff. Über Harz-

ölfarben vergl. u. a. den Artikel von J. Paulin im „Atelier“ vom 15. März 1892.

Die künstlerische Ausführung der Gemälde, ob in Ölfarbe oder Eiweißmalerei, begann meist nicht sofort mit dem Malen, sondern mit einer Vorzeichnung. Diese wurde entweder aus freier Hand unmittelbar auf der Grundierung ausgeführt (was schon bei Cennini um 1400 erwähnt wird, Kap. 122), oder von einem Karton auf den Grund übertragen („Cartone“ bei Vasari, Borghini, Armenini und vielen anderen). Die ersten Änderungen konnten bei Anwendung eines Kartons leicht auf diesem ausgeführt werden, so daß für die Übertragung auf den Malgrund schon die reinlich herausgearbeiteten Umrisse zur Verfügung standen. Diese wurden auf die Grundierung gebaust entweder durch Bestreichen des Kartons mit Kohle an der Rückseite und durch Nachfahren der Umrisse („calcare“) oder durch Pulvern der durchstochenen Umrisse mit Kohle („spolverare“), wonach auf der Grundierung die Umrisse sauber mit dem Pinsel oder Stift nachgezogen wurden. Ein gutes Beispiel eines Cartone mit durchstochenen Umrissen giebt der von Raffael zum „Traum des Ritters“ in der Londoner Nationalgalerie. Die nordischen Meister pflegten ebenfalls in der besten Zeit mit einer Vorzeichnung zu beginnen, die man noch bei vielen Tafeln durch die Farbenschichten stellenweise durchschimmern sieht. Man betrachte z. B. aufmerksam das „Jüngste Gericht“ des Lucas van Leyden, das sich noch heute in Leyden befindet, man betrachte die Tafeln des Scorel im Museum Kunstliefde zu Utrecht, im Rijksmuseum zu Amsterdam und anderwärts. Der dem Feselen verwandte Meister des berüchtigten Bildes der Wiener Galerie (Nr. 1428, symbolische Darstellung aus der Apostelgeschichte) ist ebenfalls hier zu nennen. Auch Dürer, Bartel Beham, Schäufelein, Amberger seien erwähnt, wenn es sich um das, meist bläuliche, Durchschimmern der dunklen Vorzeichnung handelt. Der bläuliche Ton ist weiter nichts als eine Verfärbung durch das trübe Medium

der Farbenschichten, die über die Vorzeichnung hingestrichen worden sind. Später im 17. und 18. Jahrhundert wurde auf der dunklen Grundierung meistens weiß vorgezeichnet (Dupuy du Grez) oder wohl auch vielfach ohne regelrechte Vorzeichnung gemalt.

Die künstlerische Ausführung mit dem Pinsel, das Fertigmalen, ist am schwierigsten von allgemeinen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Wenn irgendwo, so ist hier das Verallgemeinern sehr gewagt. Fast jeder Meister bis zu denen herunter, die diesen Ehrennamen mit sehr geringer Berechtigung führen, hat seine eigenen, ihm eigentümlichen Gewohnheiten, so daß wir die ganze Geschichte der Malerei vom späten Mittelalter bis zur modernen Kunst von Namen zu Namen durchnehmen müßten, um die wichtige Frage nach dem technisch-künstlerischen Verfahren in ihrem ganzen Umfange zu beantworten. Ich bringe nur einzelne Beispiele.

Beginnen wir mit Lionardo da Vinci, der uns in seinen eigenen Aufschreibungen viele Winke hinterlassen hat und dessen Technik zweifellos sehr fein durchdacht war. Sie hat auch schulbildend gewirkt. Sehr belehrend sind die halbvollendeten Gemälde des großartigen Künstlers, die in der vaticanischen Galerie und in den Uffizien bewahrt werden. Beide sind auf weißen Grund gemalt, mit Vorzeichnung versehen und braun untertuscht. Den knieenden Hieronymus aus der vaticanischen Galerie sehen wir auf Seite 40 in phototypischer Abbildung. Die „Anbetung durch die Magier“ in Florenz ist mehrmals anderwärts abgebildet. Auf beiden ist die Untertuschung, die wohl ursprünglich sehr durchscheinend war, heute dunkel und ziemlich deckend. Ob sie mit Ocker und etwas Beinschwarz hergestellt ist oder mit Grünspan und etwas Gelb, wie es in einer Notiz Lionardos über die Untertuschung angedeutet wird, wage ich nicht zu entscheiden. Merimée bezeichnet die Farbe als „bitume“, also Asphaltbraun.

Auf die Untertuschung folgte, wie es nach anderen Werken des Lionardo scheinen will, die sorgfältige Mo-



Lionardo da Vincis Knieender Hieronymus.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

dellierung in deckenden Farben von grauen Tönen und schließlich die Lasierung mit den frischen Lokalfarben. Die überaus virtuose Abtönung der graulichen Modellierung, die allerwärts durch die farbigen Lasuren durchschimmert,

bewirkt jenes unübertroffene „Sfumato“, das von jeher an Lionardo so bewundert wird. Lionardos Nachfolger und Schüler nehmen zwar sein technisches Verfahren an, unter=



Teil der Madonna des Boltraffio.
(Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie. Nachf. in Dornach.)

scheiden sich aber bald in der Farbenwahl, bald in der Zeichnung, bald in der Komposition, auch durch die geringere Sorgfalt von dem großen Vorbilde. Boltraffio kommt

ihm vielleicht am nächsten. Umstehend findet sich eine Abbildung der Madonna aus dem beglaubigten Gemälde der Louvre-Galerie.

An den Gemälden des Lionardo habe ich bisher noch keine Spuren seiner Linkshändigkeit entdeckt, die in der Handschrift und den Handzeichnungen des Meisters so deutlich ausgeprägt ist. Vielleicht kommen andere Beobachter der Sache näher. Lionardos Kurzsichtigkeit war wohl nicht ganz ohne Einfluß auf seine Technik.

Die wichtigsten litterarischen Hilfsmittel bieten hier das monumentale Werk von Ravaisson-Mollien, das Buch von Jean Paul Richter und Heinrich Ludwigs zahlreiche Schriften über Lionardos Malerbuch. Lionardos Kurzsichtigkeit ist nachgewiesen im „Repertorium für Kunstwissenschaft" Bd. XV, 282.

Raffael als der Meister aller Meister muß hier einen Ehrenplatz erhalten. Bei Tafelgemälden behielt er, soweit sich die Frage überblicken läßt, den weißen Grund und die Vorzeichnung bei, wie er sie von Perugino und vom Vater überkommen hatte. Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung die unvollendete Madonna Esterhazy in der Pester Galerie.

Wir versuchen es, uns vor dem Bilde selbst die Reihenfolge der Schichten klar zu machen, soweit es das Spiegelglas erlaubt*). Auf der zweifellos weißen Grundierung sitzt eine (nicht modellierende) Vorzeichnung in Umrissen. Es folgt eine hellbräunliche Untertuschung, die in ihrer aquarellierenden, gestrichelten Weise auf Tempera schließen läßt. Hierauf begann ganz augenscheinlich die Durchführung in Ölfarbe von den Lichtern aus, wenigstens in den Fleischpartien, die übrigens nur bis zu dieser Stufe beginnender Durchführung gediehen sind. Die Gewänder sind nahezu fertig gemalt und das fast sicher in vielen Schichten von Eiweißfarbe. Die oft übergangenen Schattenstellen sind alle merklich erhaben (sowohl im hellkirschroten Kleide, als auch

*) Bei meinen drei jüngsten Besuchen in der Pester Galerie, die jedesmal auf den Vormittag fielen, hatte ich nicht das Glück, den Direktor anzutreffen, weshalb ich auf die vorher schon brieflich erbetene Entfernung des Glases verzichten mußte.

im hellen ultramarinblauen Mantel, im hell grauvioletten Ärmel und dem grau-grünlichen Tuche, auf welchem der Jesusknabe sitzt. Es fehlt fast nur mehr die Lasur in Ölfarben. Der Himmel hat schon seine Ölfarbenschicht und kann als annähernd fertig betrachtet werden, auch die blauen Berge der Ferne, deren braune Untertuschung an kleinsten Stellen sich noch deutlich verrät. Raffael scheint der Temperatechnik seiner Vorgänger anfangs für die Untermalung beibehalten zu haben, sicher in seinen frühen Bildern, an denen man trotz der Fertigstellung in Ölfarben oder Firnisfarben die Schatten merklich vortreten sieht. Zur freien Ölmalerei auf Leinwand ist Raffael erst in seiner allerletzten Zeit übergegangen. Die Madonna di San Sisto aus Piacenza, entstanden zwischen 1515 und 1519, seit 1754 in Dresden und wohl das bekannteste Bild der ganzen Welt, ist in Ölfarbe (in weiterem Sinne) ausgeführt und schon ursprünglich auf Leinwand gemalt gewesen. Darauf deutet wenigstens mit großer Bestimmtheit die Sprungbildung an diesem Gemälde hin. Raffaels Farbe (noch mehr aber die seines Schülers Giulio Romano) ist zähe und wird wohl starke Zusätze von Harzfirnissen enthalten haben. Als der Maler Carlo Cesare Giovanini die Madonna di San Sisto in der Kirche des Heiligen Sixtus zu Piacenza besichtigte, um sie dann nach Dresden zu bringen, bemerkte er, daß wenigstens die obersten Schichten aus Firnisfarbe bestanden. Daß eine solche Beobachtung nicht unbedingt beweist, Raffael habe mit Firnisfarbe gemalt, werden wir später sehen. Wahrscheinlich bleibt es immerhin nach dem Aussehen gut erhaltener Stellen an den beglaubigten sicheren Bildern des Raffael, daß er seinen Ölfarben Firnis beigemischt hat. An der Madonna di San Sisto hatten sich zu Anfang des Jahrhunderts oder wohl schon früher Schäden gezeigt, die eine Restaurierung erwünscht erscheinen ließen. Sie wurde denn auch 1826 durch Palmaroli vollzogen. Von daher stammen wohl auch die ausgetüpfelten Flächen, die fast das ganze Christkind bedecken (soweit ich sehen konnte, auch das Antlitz der Maria)

und das Gesicht der Barbara. Auch die Deckungen in den dunklen Stellen der Wolken und viele kleine, nicht sehr auffallende Ristauros dürften aus jener Zeit Palmaroli's stammen. Manche Deckung mag schon vorgenommen worden sein, als das Bild aus Italien nach dem Norden gebracht worden war. Die zwei langen Nähte, die an den Seiten der Madonna durch das ganze Bild von oben bis unten reichen, zeigen eine alte Deckung. Späterhin scheint sich der Firnis stellenweise getrübt zu haben. Eine Stimme aus der Zeit um 1810 spricht ausdrücklich von einer grauen Patina und von Flecken. In den „Dörptschen Beiträgen“ von 1813 (S. 334) heißt es überdies: „... Manche feinere Nuancen der Carnazion an dem Kinde und den beyden Engelfiguren sind offenbar in jenem durch Beschädigung, in diesem durch Nachdunkeln der Schatten verloren gegangen“. Wie man heute sieht, konnten die Engelfiguren ohne Übermalung wieder hergestellt werden*).

Für die Beurteilung der Technik Raffaels sind die (freilich zum Teil veralteten) Angaben bei der Merrifield und bei Eastlake von einiger Bedeutung. In der eigentlichen Raffaellitteratur findet man nur weniges, das hieher gehört. Eine Andeutung gab vor Jahren das Repertorium für Kunstwissenschaft. Auffallenderweise enthält auch der Bericht über die Restaurierung der Madonna di Fuligno 1802 in Paris durch Hacquin nichts über die Technik des großen Meisters (abgedruckt bei Horsin Déon und Montabert und zum Teil übersetzt bei J O. Jahn und Lucanus). Sehr dünn sind auch die Angaben Palmarolis bei Marcucci. Nach den Mitteilungen C. Woermanns ist die Sixtina 1856 erfolgreich mit Copaivabalsam behandelt und 1885 nach Pettenkofers Verfahren regeneriert worden.

Tizian ist in seiner Technik wie viele seiner Zeitgenossen gelegentlich ganz unergründlich. Lenbach und Wolf mögen es erfahren haben, als sie ihre übrigens ausgezeichneten Kopien nach Tizian für den Grafen Schack in München malten. Die meisten Beobachter stimmen indes darin überein, daß Tizian überhaupt nicht nach einer überkommenen

---

*) Eine genaue Besichtigung des Bildes nach Entfernung des Glases wurde mir von der Direktion der Galerie in freundlichster Weise gestattet, wofür ich hiermit meinen besten Dank ausspreche.

Schablone vorging, sondern ziemlich häufig ohne lange Vorstudien, nach Federskizzen in Bister, ohne Karton ja ohne Vorzeichnung im Sinne seiner Vorgänger zu malen begann. Die Gewänder, wohl auch die Fleischpartien scheint er nicht selten grau untermalt und in der Untermalung durchmodelliert zu haben. Rote Gewänder dürften bei Tizian meist hell untermalt sein. Daß dann die Lasuren eine große Rolle spielten, ist sicher. Die späten Bilder des Meisters, der fast ein Jahrhundert erlebte und seinen Stil allmählich nicht wenig veränderte, sind mit der größten technischen Freiheit und Breite behandelt. Die graue Untermalung ist von den Späteren oft mißverstanden und, wie es scheint, übertrieben worden. Das große Talent Prud'hons war zum Beispiel ein Opfer der unklaren Nachahmung von Tizians grauen Untermalungen (Horsin Déon). Auch Carl Rahl der jüngere ist hier zu nennen. Die freie fast willkürliche Art des Tizian, seine Bilder zu beginnen, wurde besonders klar durch die Übertragung der Kirschenmadonna in Wien auf Holz, von der oben schon gesprochen wurde. C. v. Lützow hat 1879 in Wien einen Vortrag über Tizian gehalten, bei welchem die Kopie nach der Rückseite dieses Gemäldes ausgestellt war. Die erwähnte Engerthsche Kopie zeigt deutlich, wie Tizian nach dem Beginne der Arbeit noch vieles Wesentliche an der Komposition änderte, so die Wendung des Kopfes und die Haltung der rechten Hand an der Madonna. Auch die Gewandfalten auf der Brust Mariens sind ursprünglich ganz anders gezogen gewesen, als man sie im fertigen Bilde sieht. Die beiden Figuren links und rechts sind erst beim Fertigmalen dazugekommen. Die ursprünglichen Umrisse, die hier einen letzten Nachhall der sorgfältigen Vorzeichnung bei den alten Meistern bilden, sind in großen Zügen mit braunem Pigment ausgeführt. Die Untermalung zeigt helle, warme Töne und leicht rötlich angelegte Schatten.

Die weitere Ausführung erwies sich als sehr pastos und vollkommen deckend, so daß an dem fertigen Bilde die Pentimenti (Reuezüge) nicht mehr zu sehen waren. Boschinis

Mitteilungen über Tizians Malweise, über die er vom jüngeren Palma (1544—1628) unterrichtet war, beziehen sich zwar auf eine spätere Zeit, als die vermutliche Entstehungszeit der Kirschenmadonna, doch bestätigen sie zum Teil die Funde an der Untermalung dieses Werkes aus der mittleren Zeit des Tizian. Boschini läßt den Palma berichten, daß Tizians Untermalungen sehr substanziös waren. Den Halbschatten (mezzatinta) hätte er gelegentlich mit reiner roter Erde, dann auch wieder mit Bleiweiß, gelb, schwarz und roter Erde modelliert. Nach einer solchen Untermalung sei die Arbeit an einem Bilde nicht selten auf Monate unterbrochen worden, um sie dann mit einem objektiven kritischen Blick von neuem zu betrachten und sorgfältig zu verbessern. Dieser Arm wurde in eine bessere Stellung gebracht, jenes Bein zurecht gerückt, und alles mit der größten Überlegung. Denn Tizian malte nie alla prima und soll öfters geäußert haben: die Maler, die alla prima schaffen, seien wie die Improvisatoren, die keinen guten Vers mehr zustande brächten. War die ausgebesserte Untermalung trocken, so ging es ans Vollenden mit Darübermalen und Lasieren, wozu Tizian meist die Finger benutzte, mit denen er ganz zart abtönte oder auch diesen und jenen Schatten verstärkte oder mit einem roten Strichelchen (wie mit einem Blutstropfen, bemerkt Palma) versah.

Marcuccis und Palmarolis Bemerkungen über Tizians Malweise (im saggio analitico chimico **III.** Auflage S. 235) stimmen im wesentlichen mit dem überein, was man sonst über den Gegenstand finden kann. Erst spricht Marcucci davon, daß Tizian auf weiß mit Gips grundierten Tafeln und Leinwanden eine fleischfarbige Imprimitur (vielleicht aus etwas Minium und vielem Bleiweiß) aufgesetzt habe. Diese „Imprimitura“ scheint mit der rötlichen Untermalung verwechselt zu sein, wie sie auf dem Wiener Bilde gefunden worden ist. Die Vorzeichnung Tizians läßt Palmaroli mit einer braunen Farbe ausgeführt sein, die aus Beinschwarz, Asphaltbraun und etwas Lack („tinta bruna fatta con del

nero d'avorio, asphalte, ed un poco di lacca“) gemischt war. Die Karnation soll Tizian bei Frauen und Jünglingen mit einem kalten bläulich-grünen Ton aus Gelb und Ultramarin gemischt untertuscht haben. Erst dann seien die Fleischtöne aufgesetzt und durchmodelliert worden und zwar heller als sie fertig erscheinen sollten, um für Lasuren eine genügend leuchtende Unterlage zu haben. Palmarolis Beobachtungen, auf die hier nicht weiter eingegangen wird, hätten nur dann großen wissenschaftlichen Wert, wenn man wüßte, an welchen Bildern sie gemacht sind; so, wie sie uns erhalten sind, kann man sie nur im Zusammenhang mit besseren Nachrichten benutzen.

Über die Wiederherstellung der Kirschenmadonna in Wien finden sich Berichte in der „Wiener Zeitung“ von 1854, danach in Auers „Faust“, ferner in den Mitteilungen der Centralcommission für Kunst- und histor. Denkmale von 1859 (Bd. IV). In den „Graphischen Künsten“ von 1881 Bd. III, S. 82 ist der Vortrag C. v. Lützows abgedruckt und durch eine Abbildung illustriert, welche die Rückseite des abgenommenen Bildes wiedergiebt. Vergl. auch die Mitteilungen des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie 1880, Bd. XV, S. 36. Pettenkofer spricht in seinem bekannten Buche über Ölfarbe mehrmals von der Kirschenmadonna des Tizian. Über die erste Restaurierung des Bildes durch Rebell in den 20er Jahren findet man Auskunft in Alb. Kraffts Katalog der Belvederegalerie. — Von Tizians Malweise im allgemeinen ist die Rede bei der Merrifield, bei Eastlake, Merimée und R. Wiegmann in dem Hefte „Die Malweise des Tizian, nach Ergebnissen der von dem Maler A. Dräger angestellten Untersuchungen“ (1847). Über Tizians graue Untermalung sprach P. Cornelius zum jugendlichen Maler Karl Blaas, wie der letztere in seiner Selbstbiographie erzählt.

Unter den großen deutschen Künstlern fasse ich Dürer heraus, der ebenso im Stil, wie in der Technik eine zahlreiche Nachfolge gefunden hat. Wie immer bei solchen Studien, so geht auch hier als bestes Hilfsmittel die genaue Betrachtung der Werke des Künstlers voran. Aus der Litteratur erfahren wir diesmal wenig, das meiste noch aus Dürers eigenen Briefen an Jacob Heller in Frankfurt aus den Jahren 1507, 1508 und 1509 und aus Dürers theoretischen Schriften.

Seine Werke sind aber fast ausnahmslos in einer so zielbewußten sorgsamen Technik ausgeführt, seine lavierten und gehöhten Zeichnungen und seine Farbenstudien geben eine solche Reihe von Anhaltspunkten für die Beurteilung seiner technischen Absichten, daß man alles zusammengenommen doch einen gewissen Einblick in sein Malverfahren gewinnen kann. Daß Dürer auf Linde, in den Niederlanden auf Eiche, daß er aber auch gelegentlich auf feiner Leinwand malte, haben wir schon erfahren. Für seine Tafeln, die in Öltechnik vollendet, wenn auch nicht begonnen wurden, behielt er den weißen dicken Grund seiner Vorgänger bei. Seine Leinwandbilder erhielten, wie es scheint, ganz dünnen weißen Grund, wohl in Leimfarbe. Die Ausführung dieser Leinwandbilder, die er als (gemalte) Tüchlein bezeichnete, machte er gänzlich in Tempera.

Eine saubere Vorzeichnung dürfen wir bei Dürer stets annehmen, da sie oft genug durch die Malerei durchschimmert und es dem biederen, ehrlichen Wesen des Malers nicht entsprochen hätte, von der bewährten sicheren Art der Vorzeichnung anders als etwa einmal versuchsweise abzugehen. Die Sorgfalt, mit der Dürer vorging, scheint ihren Gipfel im Mittelbilde des Hellerschen Altarwerkes erreicht zu haben, das uns allerdings nicht mehr zum Genuß und Studium erhalten ist, da es 1674 verbrannte, über dessen Herstellung aber Dürer selbst sich wiederholt geäußert hat. Die Holztafel, die der Schreiner gefertigt hatte, kam zu einem Zubereiter, der sie erst mit weißem, dann mit farbigem Grunde und endlich (vielleicht) mit Goldgrund überzog*).

---

*) Das Vergolden, von dem Dürer ausdrücklich spricht, kann man nicht mit Bestimmtheit auf den Rahmen beziehen. Dürer schreibt ausdrücklich: „Und hab' sie (die Tafel) zu einem Zubereiter gethan, der hat sie geweißt, gefärbet und wird sie die ander Wochen vergulden". Allerdings war die Tafel ursprünglich mit einer Rahmenleiste versehen, und der Begriff der „Tafel" war damals ein sehr weiter, indem er auch die Holzarbeiten des Rahmens umfaßte.

Nach dieser Vorbereitung folgten wiederholte Untertuschungen und Untermalungen, bei denen Ultramarin die Hauptfarbe, vielleicht die einzige Farbe war. Endlich folgte die mühevolle Durchbildung bis zur Oberfläche, die gefirnist wurde und für die Dürer nach einiger Zeit noch eine weitere Firnisschicht vorschlägt. Die Außenseite der Flügel, grau in Grau gemalt, überließ Dürer Gesellenhänden zur Untermalung. Das Mittelbild, die Himmelfahrt der Maria, war aber Dürers eigenhändige Arbeit und zwar ein wahrer Ausbund von fleißiger Malerei, zu der auch der kostbare Ultramarin nicht gespart wurde. Es sollte nicht unerhört erscheinen, wenn der Solidität halber hier noch einmal zum mittelalterlichen Goldgrund wäre zurückgegriffen worden. Eine Überprüfung am Original ist, wie schon erwähnt, nicht mehr möglich. Was sich sonst von Dürers Hand erhalten hat, weist keinen Goldgrund auf; aber sicher ist auch kein Werk Dürers auf uns gekommen, das mit ebensolcher Sorgfalt gemalt wäre, wie der Hellersche Altar. Die gewöhnliche Art zu malen war bei Dürer und gewiß auch bei seinen Zeitgenossen und Schülern eine viel raschere, bei der von dem oftmaligen Untertuschen abgesehen wurde. „Denn sie (die Hellersche Altartafel) ist niet gemacht als man sonst pflegt zu machen“, sagt Dürer: „gemeine Gemäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß Niemand glaubte, daß möglich wäre daß ein Mann thun möchte.“

Eine Dürersche Tafel, die rasch entstanden ist, bilden wir hier (S. 50) ab. Es ist der junge Christus unter den Schriftgelehrten, ein Bild von mäßiger Ausdehnung und ganz eigenartiger Komposition, das sich in der Galerie Barberini zu Rom befindet (ca. 1 Meter breit und $0._{75}$ hoch). Ein echter Cartellino, ein gemaltes Papierblatt auf dem Bilde, zeigt die echte Jahreszahl 1506 und darunter das echte Monogramm Dürers. Ob die Beischrift „opus quinque dierum“ (Das Werk von fünf Tagen) alt ist, oder neu, oder durch Auffrischung verdächtig aussehend, will ich hier nicht erörtern. Zweifellos hat an einer Seite neben dem Monogramm noch

andere Schrift Platz gehabt und auch ursprünglich gestanden. Das Bild dürfte seiner Lasuren vielfach beraubt sein. Verglichen mit anderen Bildern Dürers ist doch der Farbenauftrag allzudünn. Fast allerwärts schimmern die kräftig



Dürersche Tafel.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

gezeichneten Schatten durch. Nur die Gewänder weisen dickere Farbe auf. Zur Belebung unserer Abbildung sei angedeutet, daß der Christusknabe goldblond ist. Seine Kleidung grün mit rotem Überwurf. Der garstige Alte rechts trägt ein blaues Kleid und eine schmutzig weiße Haube.

Rechts unten der weißbärtige Kahle ist rot gekleidet. Der Alte links unten weist ein grünbraunes Kleid, dessen Ärmelfutter Schillerfarben zeigt. Die Mütze ist gelb.

Schillerfarben in den Gewändern kommen auch anderwärts bei Dürer gelegentlich vor. Doch hält er, im Gegensatz zu den minder tüchtigen deutschen Malern seiner Zeit, sehr fest an einer durchgehenden Lokalfarbe, das heißt an einem Beibehalten der Lokalfarbe auch in den hohen Lichtern und in den dunklen Schatten. In seinen theoretischen Schriften anerkennt Dürer zwar, daß streng genommen im Finstern jede Farbe schwarz aussieht, doch fügt er bald hinzu, daß auf Bildern ein solcher Grad von Dunkelheit nicht dargestellt wird. Trotz des „Sättigens mit einer schwarzen Farb“ beim Modellieren dürfe die Eigenfarbe des Gegenstandes nicht verschwinden. „Du mußt ... molen ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben, und doch erhaben schein.“ Im Gegensatz dazu bespricht er auch die Schillerfarben, „ein schillrete Farb“, wie sie an Seidenstoffen am besten zu sehen sind. Daß die Tafel der Galerie Barberini, die wohl in Venedig entstanden ist, sehr rasch gemalt ist, wird durch den Gegensatz bewiesen, der zwischen ihr und dem wundersam feinen Christus von 1506 in der Dresdener Galerie zweifellos herrscht. Allerdings sind an dem kleinen Crucifixus alle Lagen wohl erhalten, wie selten auf anderen Werken des Meisters. Für die wohlerhaltenen Bilder aus Dürers reifer Zeit ist es im allgemeinen ziemlich charakteristisch, daß sie in den Haarmassen bis auf einzelne helle Striche durchgebildet sind. Doch ist dieses eine Eigenschaft, die auch mit Virtuosität nachgeahmt wurde. Dürers Schüler und Geistesverwandte kennen diese Feinheiten nicht so vollkommen, auch nicht Hans Süß von Kulmbach, der ihm sonst sehr nahe kommt. Schäufelein ist ein roher Geselle neben Dürer im Ganzen wie auch in der Behandlung der Haare. Von einigen Nachahmern Dürers soll später noch die Rede sein.

Als einen Niederländer, der in seiner Malweise großes Interesse bietet, heben wir P. P. Rubens heraus. Seine Technik ist eine der klarsten und durchsichtigsten, die es giebt. Die größte Wirkung thut sie auf seinen weiß grundierten Tafeln in der Darstellung des Nackten. Die saubere glatte weiße Fläche scheint zum Beginn der Arbeit den Meister beirrt zu haben. Wo immer man Gelegenheit hat, bis auf die Grundierung durchzublicken, sieht man große, schier wüste Pinselstriche von dünnstem Auftrage einer schmutzig bräunlichen Farbe. Mit derlei Pigmenten ließ also Rubens offenbar seine weißen Gründe überstreichen, um durch die öde Sauberkeit der ganzen Tafel nicht seine Phantasie zu ernüchtern. Denn das Schaffen und Erfinden geschah bei Rubens gerade in seiner besten Zeit zur Hälfte erst während der Ausführung, wenigstens in dem Sinne, daß er seine Kompositionen nicht vorher bis ins einzelne auf Kartonen aufzeichnete und sie dann auf den sauberen Grund gar reinlich übertrug. Flotte Farbenskizzen und gezeichnete oder gemalte Porträtköpfe dürften meistens die einzigen Vorarbeiten für seine Bilder gewesen sein. Auf der graubraun lasierten oder gefirnisten Tafel begann nun der Meister zweifellos mit einer braunen flüchtigen Aufzeichnung und einer modellierenden Untertuschung der großen Schattenmassen und dies mit transparenten Farben. Nach dem Trocknen der Untertuschung wurden im Fleisch die Halbschatten sorgfältig hellgrau modelliert und naß in Naß mit den Lokalfarben der Lichter abgetönt. Pastose Behandlung der hellsten Partien, korrigierendes braunes Nachzeichnen mit dem Pinsel in den Schatten, endlich das Hineinstreichen der bunten Reflexlichter in die dunklen Schatten vollendeten die Karnation. Die hohen Lichter sind in zäher Farbe mit kräftigem Pinsel so hingestrichen und nach den minder hellen Partien abnehmend verteilt, daß die Pinselstriche der Rundung der Formen folgen. Dicker Firnis mag den hohen Lichtern beigemischt gewesen sein. Die hellgrauen Halbschatten sind fast sicher mit flüssigerer Farbe und weicheren Pinseln gemalt.

Die Vorzeichnung und braune Untertuschung kann man sich nicht anders vorstellen als hergestellt mit starkem nicht allzubreitem Borstenpinsel und dünner Farbe.

In den Gewändern und der Landschaft spielt bei Rubens die braune Untertuschung nicht dieselbe Rolle wie im Fleisch, wo sie ja in den Schattenpartien mit Absicht vielfach unbedeckt blieb und zum bleibenden Effekt mithelfen mußte. Was nicht Karnation ist, zeigt viel reichlichere Anwendung deckender Farben und ein starkes Betonen der Lokalfarbe. Rubens soll überaus sorgsam darauf geachtet haben, daß sich den Schatten ja kein weißes Pigment beimenge und den Lichtern kein schwarzes. Descamps teilt dies mit und verdient allen Glauben nach dem, was man mit eigenen Augen an so vielen Bildern des Meisters gewahr wird. Daß er mit den Schatten begonnen hat, wie Descamps mitteilt, ist eben so klar. Auch die Annahme Palmarolis von der Anwendung hellen Ockers und Zinnobers in der Karnation und vom Gebrauch des Asphaltbrauns läßt sich nicht im mindesten bezweifeln.

Die Transparenz der Rubensschen Malweise, die keinem seiner Schüler in demselben Grade eigen und in glücklicher Weise eigentlich nur vom jungen Van Dyck aufgefaßt wurde, ist wiederholt hervorgehoben worden. Auch daß Rubens zu verschiedenen Zeiten verschieden gemalt hat, ist längst beobachtet. Sein frühes Verkündigungsbild in Wien hängt noch mit der metallischen Modellierung der beiden Van Noort und des O. Venius zusammen. Seine großen Bilder auf Leinwand zeigen durchaus nicht dieselbe Transparenz wie seine Tafeln, da den Leinwandbildern der leuchtende weiße Grund fehlt. Die Bilder des Rubens, die in Italien entstanden sind, sind anders gemalt als seine Antwerpener Bilder. Schon Horsin Déon, der ein Gemälde besaß, das Rubens 1606 in Rom gemalt haben müßte (Bildnis der Brigitta Spinola, Rooses: Rubens IV. und V. Bd.), wenn es überhaupt echt und nicht eine italienische Kopie war, teilt diese Beobachtung mit und verweist auf den roten

Grund dieses Rubensschen Werkes. Die Kopien nach Tizian, die sich in Stockholm befinden, zeigen allerdings einen hellen Grund (nach einer Mitteilung des Herrn Restaurators A. Malmgren durch gütige Vermittelung der Herren Direktor Dr. Upmark und G. Goethe in Stockholm). Das Mädchen mit dem venezianischen Fächer in Wien, das Rubens nach Tizian kopiert hat, macht der Tizianschen Malweise einige Zugeständnisse, noch mehr das Bildnis der Isabella d'Este, das Rubens ebenfalls nach dem großen Venezianer kopiert hat. Auch jene Bilder des Rubens in der Madrider Galerie, die unter starkem italienischen Einflusse entstanden sein müssen, zeigen nach H. Hymans Mitteilungen technische Merkmale, die sie von den nordischen späteren Werken des Meisters unterscheiden.

Über Kopien des Rubens nach Tizian vergl. G. Goethe im „Rubens-Bulletin“ Bd. II, S. 299 ff., über die Madrider Bilder H. Hymans in der „Gazette des beaux arts“ 1894, I, S. 76 ff.

Eine Abbildung, die wir auf nächster Seite nach einem kleinen eigenhändigen Holzbilde des Rubens geben (Original in der gräfl. Czerninschen Galerie zu Wien), kann freilich nur im allgemeinen das Verhältnis von Licht, Halbschatten und Schatten wiedergeben. Aber auch dieses wird lehrreich sein.

Uber die Malweise des Rubens findet man einzelne Winke bei Descamps in dem Buche „La vie des peintres“ (I. Bd.), bei Montabert im „Traité complet“ IX, S. 43, bei Marcucci im „Saggio analitico-chimico“ (mit den Noten Palmarolis), Mehreres bei Eastlake und der Merrifield, Andeutungen bei Merimée, Horsin Déon, bei L. B., „Die Malertechnik der Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts“ nach W. Krause. Berlin 1846, in H. Riegels Beiträgen zur Niederländischen Kunstgeschichte (I, 330). Eine zutreffende Charakterisierung der gewöhnlichen Art des Rubens giebt Heinr. Ludwig in seinen „Grundsätzen der Ölmalerei“ (2. Aufl. 1893).

Rembrandt als der größte holländische Maler sei hier in seiner Technik, so weit dies eben möglich ist, charakterisiert. Seine Lehrer Swanenborch und Lastman scheinen ihm das Handwerk des Malens beigebracht zu haben, Lastman sogar gewisse Begriffe über das Helldunkel. Der eigentliche,

reife Rembrandt steht ganz auf eigenen Füßen und das vielleicht mehr als irgend ein anderer großer Meister. Sein frühestes erhaltenes Bild mit Jahreszahl, der Paulus von

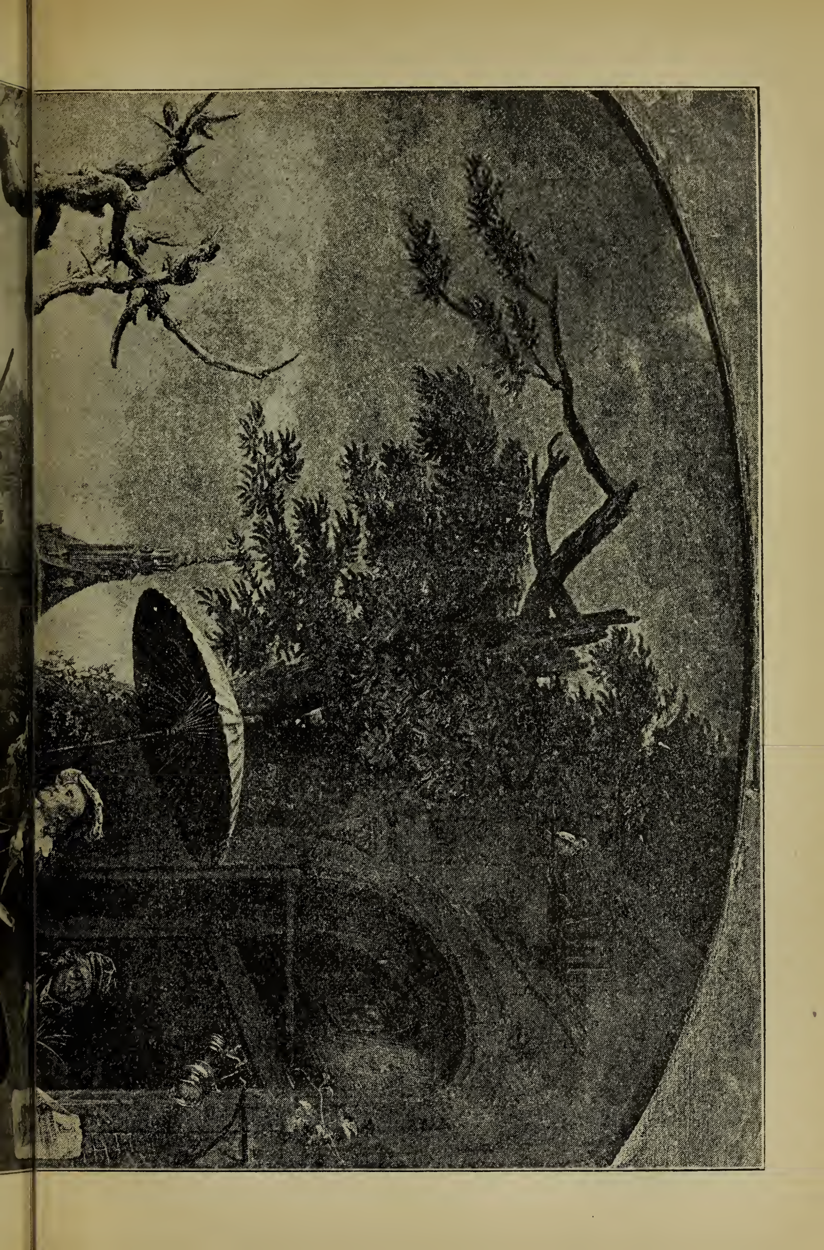


Gemälde von Rubens.
(Nach einer Photographie von J. Löwy im Verlag von V. A. Heck in Wien.)

1627 in Stuttgart (den man trotz der starken Erneuerung des Monogrammes und der Jahreszahl in seiner Echtheit nicht anzweifeln kann) hat noch vieles von der Unsicherheit des Anfängers an sich. Vier, fünf Jahre später ist der



Marktschreier von Gerrit Dou.
(Nach einer Photographie von Hanfstängl in München. Siehe Seite 63.)



Meister aber schon fertig, der entweder kleine Studienköpfe und Kompositionen mit kleinen Figuren in sorgfältiger, pastoser, etwas tokkierender Weise malt, u. zw. auf Holz oder Kupfer, oder lebensgroße Bildnisse, einzeln oder in Gruppen, auf Leinwand, die ebenfalls auf das sorgfältigste durchgebildet sind, aber gegen andere gleichzeitige Holländer gehalten noch nicht allzu pastos erscheinen. Zumal in den Schatten sieht man häufig ganz deutlich die Bindung der Leinwand bei senkrechter Blickrichtung durchschimmern. Von den Lichtern her ist in diesen großen Bildern (als deren Haupttypus die Anatomie im Haag von 1632 betrachtet werden kann) ohne kenntliche Pinselstriche in weicher Abtönung des hellen Fleischtones gegen die dunkelgrauen Halbschatten heran modelliert. Die Halbschatten wieder sind sorgfältig auch nach der dunklen Seite ins Braun abgetönt. Vermutlich helle Grundierung, dunkle Hintergründe, wohl auch dunkle Untermalung. Keinerlei Anhaltspunkt für das Vorhandensein einer regelmäßig aufgebauten Vorzeichnung. Auch in seinen Radierungen, und das schon in den frühesten, vermeidet Rembrandt ein sauberes Umreißen seiner Figuren. Im Verlauf der 30er Jahre seines Jahrhunderts, also um sein dreißigstes Lebensjahr, wird in den Gemälden Rembrandts Farbenauftrag immer pastoser; immer mehr verschwindet jede Spur zeichnerischer Behandlung, wie sie in den Gewändern der frühen Werke des Meisters noch ab und zu aus der Schule nachklingt. Das Sehen und Malen in Flächen und Flecken wird immer deutlicher und ist bei Rembrandt schon um 1640 vollkommen ausgebildet. Rembrandts letzter Stil, also der in den Werken der letzten zehn Jahre vor seinem Tode 1669, wird durch breites, kühnes Hinsetzen unvermittelter Töne, durch den Mangel abtönender Modellierung charakterisiert. Der Impressionismus im guten Sinne des Wortes tritt hier zum ersten Male in auffälliger Weise bei den Niederländern auf. In den Lichtern scheint Rembrandt Firnis als Bindemittel benützt zu haben.

In Rubens und Rembrandt hatte sich ein höchst auffallender Gegensatz zwischen flandrischer und holländischer Technik entwickelt, ein Gegensatz, der vorher keineswegs sehr deutlich war und in der Landschaftsmalerei um 1600 überhaupt noch gar nicht existierte, da eingewanderte flandrische Meister in Holland dieses Feld bebauten. Späterhin aber (schon um 1630) hat sich die holländische Landschaft weich, pastos, naturalistisch und stimmungsvoll gefärbt herausgebildet, wogegen die Vlamen noch lange an ihren hergebrachten drei Tönen (braun im Vordergrunde, grün in den mittleren Gründen, blau in der Ferne) festhalten, das Stilisieren auch in den Linien und Formen noch lange nicht überwinden können (Lucas v. Uden) und dadurch einerseits die Vorbedingungen für eine monumentale Auffassung (wie bei Rubens) in sich tragen, anderseits die Keime des Veraltens bergen, das in den Landschaften der kleineren flandrischen Talente nicht selten als altväterische Steifheit zu Tage tritt (man beachte die Nachahmer des Jan Brueghel bis ins 18. Jahrhundert). In den Figurenbildern halten die Flandrer lange fest an einer hellbraunen Untertuschung (wohl häufig mit dünnem Asphaltbraun hergestellt), an einer Ausnützung dieser Untertuschung für die bleibende Wirkung und an einer spitzen, harten, meist flüchtigen Pinselführung (die beiden David Teniers, Jan Brueghel). Die meisten Holländer derselben Zeit malen und modellieren weich, rund und sorgfältig (Niclas Elias in seiner späten Zeit, Dirk Dirks Saantvoort, B. v. d. Helst, Paulus Moreelse, Ochtervelt, Cesar v. Everdingen, um nur wenige Beispiele zu nennen). Schwankend zwischen beiden Richtungen steht Jan Lievensz, Adriaen Brouwer und noch ein wenig dessen Schüler Joost v. Craesbeek. Geister und Talente ersten Ranges malten freilich nach ihrem eigenen Kopf. Rubens, Rembrandt treten auch in technischer Beziehung bahnbrechend auf, Frans Hals schafft einen neuen eigenartigen Pinselzug, der vorher nur andeutungsweise geübt wurde. Jan Steen beherrscht jede Manier, zeigt aber in

seiner Entwickelung und seinem Ausreifen mehr Regel=
mäßigkeit und System als gewöhnlich angenommen wird,
indem er mit sorgsam gemalten, kräftig gefärbten Bildern



Weibliches Bildnis von Rembrandt.
(Nach einer Photographie von J. Löwy im Verlag von J. v. Heck in Wien.)

beginnt, und in seiner Pinselführung später immer flotter,
in der Farbengebung sogar nachlässig wird.

Was Rembrandt betrifft, so ist sein Stil und manches in seiner Technik wohl von Bode und Bredius am klarsten erkannt worden, in deren Schriften denn auch viele Kapitel und Abschnitte für die Gemäldekunde von Bedeutung sind. In der älteren Lit-



Frauenbildnis des Ferdinand Bol.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

teratur ist vielleicht Eastlake mit einigen Stellen seiner „Materials“ am meisten beachtenswert. Mit einiger Enttäuschung wird man die „Inleyding tot de hooghe schoole der schilderkonst“

des Rembrandtschülers Samuel v. Hoogstraeten nach Bemerkungen über Rembrandt durchsuchen. Rembrandt, das Widerspiel von Lionardo und Dürer, war kein Freund des Theoretisierens. Er schuf und lehrte nicht nach akademischer Weise. Als ihn Hoogstraeten einst mit vielen Fragen belästigte, erwiderte ihm Rembrandt, er möge nur nicht gar zu gescheit sein wollen, arbeiten möge er, dann werde er den Kunstgeheimnissen, nach denen er frage, noch früh genug auf die Spur kommen. Ein zweifelnder Schüler mache keine Fortschritte (Inleyding S. 13). Anweisungen, wie Rembrandt Dies und Das zu malen pflegte, wird man vergebens bei Hoogstraeten suchen.

Wir geben auf Seite 60 die Abbildung eines weiblichen Bildnisses von Rembrandt aus dem Jahre 1642. Das bisher nur wenig beachtete und von einem dicken neuen Buche über Rembrandt übersehene Original befindet sich in der gräfl. Harrachschen Galerie. Es zeigt in charakteristischer Weise den Stil der besten Zeit. Ein Frauenbildnis des Rembrandtschülers Ferdinand Bol aus der Rotterdamer Galerie stellen wir gegenüber. Sogar in den kleinen Nachbildungen ist es klar, wie viel leerer und flacher der Schüler malte, als Meister Rembrandt. Das Bolsche Bild stammt aus dem Jahre 1652.

Die vielen anderen Schüler Rembrandts, Gerbrandt van Eekhout, die Fabritius, Renesse, Aart van Gelder und viele andere würden jeder für sich eine besondere Charakterisierung ihrer Technik beanspruchen, doch können wir aus der ganzen großen Familie der Rembrandtisten nur einen einzigen besonders hervorheben, den Gerrit Dou, und dies wegen der besonderen Stellung, die er schon dadurch einnimmt, daß er in seiner Kunst aus jenen kleinen feinen Bildern der Leydener Zeit des Rembrandt herausgewachsen ist, von denen oben die Rede war, dann auch deshalb, weil er seinerseits wieder eine Reihe von Schülern und Nachahmern hinter sich hat, deren Werke allerwärts in großen und kleinen Sammlungen zu finden sind. Dou behält bis in seine späte Zeit gewisse leise Nachklänge an die tokkierende Art, von der er ursprünglich ausgegangen ist, kann im übrigen aber

als einer der besten Vertreter der Feinmalerei gelten. Wir bilden auf S. 56—57 eines seiner bekanntesten Gemälde ab, seinen Marktschreier der Münchener Pinakothek.

Die Leydener Feinmaler aus der Nachfolge des Dou verfallen nicht selten ins allzu glatte, ja geleckte. Jede Geschichte der Malerei giebt hierüber Auskunft. Ein ziemlich kerniger Nachahmer des Gerrit Dou ist Math. Naiveu, von dem wir Seite 64 zur Vergleichung mit dem Vorbilde des Dou ebenfalls eine Marktszene abbilden. Das feine Originalbildchen befindet sich in der Sammlung des Herrn Isidor Ritters von Klarwill in Wien, dem ich die photographische Vorlage für unsere Abbildung verdanke. Von Naiveu ist nur etwa ein Dutzend Gemälde in den heutigen Sammlungen bekannt. In alten Katalogen fand ich viel mehr, die ja wohl zum Teil noch erhalten sein dürften.

Noch ein anderer Nachahmer des Gerrit Dou sei hier im Bilde vorgeführt u. zw. der seltene Leermans, dessen Eremiten aus der Dresdener Galerie wir auf Seite 65 einfügen. Die photographische Vorlage verdanke ich der Güte des Herrn Direktors Dr. Woermann.

Leermans hat eine ziemlich wechselnde Malweise, wie man aus den sicheren Bildern in Brüssel, Pest, Cassel, Dresden unschwer entnehmen kann. In unserem Falle ist der Maler jedenfalls durch die zahlreichen Eremitenbilder des Gerrit Dou angeregt worden.

Im Gegensatz zur bescheidenen, delikaten, sauberen Technik dieser Meister stehen mehrere andere Künstler der Zeit, unter denen eben noch Aart van Gelder mit seinen aufdringlichen wüsten Pasten und seiner gesuchten Genialität hervorgehoben werden mag. Rasches Hinkratzen von Linien mit dem Pinselstiele, d. i. ein rohes Auskratzen aus der noch weichen dunklen Farbe bis zum helleren Grund (eine Art Sgraffito in Ölfarbe) giebt es vor dem Zeitalter Rembrandts nicht. Bei Van Gelder und Jan Lievensz habe ich es beobachtet, später bei manchen anderen.

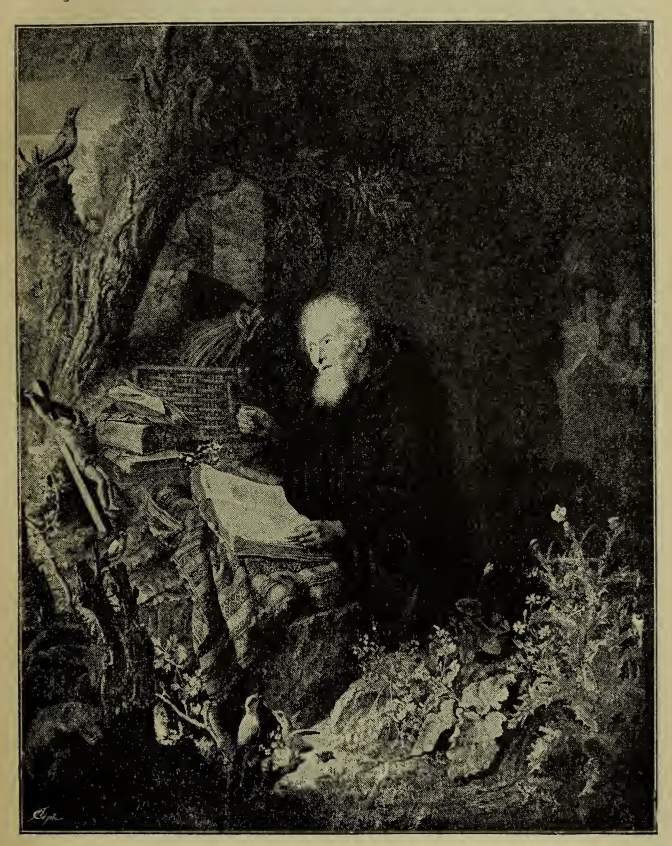
Akademisches, lehrhaftes Wesen, bis zur ausgesprochenen Rezeptmalerei, in Italien eingeleitet durch die Caraccis, tritt in den Niederlanden wohl am deutlichsten bei Gerard de Lairesse und seinen Schülern auf. In seinem großen



Marktszene von Math. Naiveu.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.)

Malerbuche giebt Lairesse Anweisungen, wie man die Körperfarbe von Frauen, Männern und Kindern mischt und aufsetzt (Kap. XI). Vor den häufig vorkommenden Bildern des Lairesse durchgelesen, haben diese Vorschriften einiges

Interesse. Ein Frauenkörper wurde mit weiß und braunrot (gemischt) untermalt. Bei Fertigstellung wurde weiß und zinnoberrot benützt, bei einem Jünglingskörper etwas



Eremit von Leermans.
(Nach einer Photographie von R. Tamme in Dresden.)

heller Ocker beigemischt. Den Körper eines Mannes untermalte Lairesse braunrot (mit wenig weiß vermischt). Die weitere Ausführung geschah mit weiß, zinnoberrot und

Ocker. Das „Retoquieren“ geschah dann mit Firnisfarbe. Die äußerste Höhung wurde naß in Naß vertrieben.

Später vertrat in Deutschland Anton Raphael Mengs eine stark akademische Richtung. Über sein technisches Verfahren unterrichtet uns sein Schüler Christoph Fesel in einem Büchlein: „Mahler Theorie“, das 1812 in Bamberg erschienen ist. Die „Fleischfarben“ wurden aus Rot, Gelb und Weiß gemischt. Ein Problem, das für Mengs große Anziehungskraft hatte, war besonders die Wiedergabe der durchscheinenden Hautfarben. Fesel sagt darüber: „Mengs gab sich alle Mühe, in diesem Stücke hervorzustechen und pflegte es so zu machen: er untermalte seine Schatten um drey oder vier Grade heller, als sie seyn sollten, so auch die Reflexen: und erst im Ausmalen überging er sie mit einer dunklen Farbe, welche durchsichtig war, so daß der hell untermalte Schatten durch den dunklen hervorleuchtete, ebenso bei den Reflexen“. Weiterhin heißt es: „Er überging bey dem Übermahlen seine ziemlich blaugrüne Mezzo Tinta mit einer etwas rothen Farbe“. Als Pigmente, die im Kreise des Mengs gebraucht wurden, nennt er: „gemeines und venetianisches Bleyweiß“, „Schiefer- und Kremserweiß“. „Gelbe Farben sind neapelgelb, lichter und dunkler Ocker. Rothe sind: gebrennter lichte rund dunkler Ocker, rothe Hausfarb, Lack, Karmin und Zinnober, englisch roth, oder gebrennter grüner Vitriol. Blaue Farben sind folgende: berliner Blau und Ultramarin. Schwarze Farben: gebrennte Weinrebenkohlen, gebrennte Pfirschenkern, gebrenntes Elfenbein, und Frankfurter Schwärze“. Dann fügt Fesel noch hinzu: „Es bedienen sich auch einige Mahler noch anderer Farben, welche Saftfarben genennet werden“.

Andeutungen über die Technik des Mengs giebt auch das Büchlein „Praktischer Unterricht in der Mahlerei, aus dem Italienischen des Ritter A. R. Mengs“ (Nürnberg 1783, später auch übersetzt von G. Schilling). Über die einzelnen Farben, die um 1784 in Frankreich gebraucht wurden, äußert sich R. Langlois in seinen Noten zu Dufresnoys lateinischem Gedichte „de arte graphica“ (Ausgabe mit französischer Übersetzung, 1784, S. 200 ff.).

Die nüchterne Zeit des Klassizismus voran mit Louis David ist auch in ihrer malerischen Thätigkeit nüchtern und trocken, aber höchst überlegt und sorgfältig. Die Bilder aus jener Periode haben sich meist vortrefflich erhalten. Die alten Überlieferungen hatte man übrigens nicht nur im Staate, sondern auch in den Malerwerkstätten über den Haufen geworfen. Die Fäden der Tradition waren zerrissen. Den nächsten Generationen lag es ob, in technischer Beziehung wieder von vorn anzufangen. Und so ist denn das 19. Jahrhundert recht eigentlich das Zeitalter der Versuche in allen erdenklichen Techniken geworden. Gar in den jüngsten Jahrzehnten ist bald da, bald dort eine alleinseligmachende Technik erfunden worden. Alles das mußte so kommen und ist vielleicht ganz vortrefflich. Viele Vorteile werden sich ergeben. Doch stehen wir heute noch viel zu nahe an all diesen Ereignissen, um klar und unparteiisch zu sehen. Vermeintliches und wirkliches Zurückgreifen auf alte Verfahrungsarten, allerlei Geschäftskniffe neben den lautersten Absichten, alles das verwirrt den Blick so sehr, daß ich die Maltechniken des 19. Jahrhunderts keineswegs bis in die jüngsten Tage zu verfolgen gedenke. Die Nazarener haben unendlich solid gemalt und sich die guten Italiener um 1500 genau angesehen, saubere Kartons gezeichnet und aufgebaust. In anderen Richtungen, zumal in England, hat der Gebrauch von allerlei Trockenmitteln und das willkürliche Auftragen der dicksten Farbenschichten zwar große augenblickliche Erfolge gehabt, aber die Haltbarkeit der Bilder geschädigt. Schwind war für die Wasserfarbe geboren und wußte mit der derben Palette des Ölmalers nicht umzugehen. Von großer technischer Vollkommenheit sind alle guten französischen Bilder, so weit man heute schon urteilen darf. Die belgischen stehen kaum hinter ihnen zurück. Allerwärts werden technische Versuche gemacht, neue Farbstoffe bereitet, man erinnere sich an die Caseïnmalereien in Berlin, an die Mussinifarben, an die Pereirasche Tempera, an viele neue Pigmente und an vieles andere. Einen

freundlichen Eindruck habe ich im ganzen von der Ausstellung für rationelle Malverfahren in München 1893 empfangen, wo viel Belehrendes zusammengestellt war, so viele Lücken im einzelnen auch bemerkbar bleiben mußten.

Auf eine Besprechung von Farbstoffen im einzelnen und auf die Bereitungsweise derselben kann hier ganz und gar nicht eingegangen werden. Der Wißbegierige wird stets zu de Piles „Eléments de la peinture“, zu Montaberts großem Traktat, zu Marcucci, Bouvier, Ludwig und zur reichen Litteratur über Chemie greifen müssen, er wird bei den Quellenschriften für ältere Maltechniken nachlesen und die Bücher von Eastlake und der Merrifield aufschlagen, um sich über die Bereitung und Anwendung einzelner Farben in vergangenen Zeiten klar zu werden. Ein sicheres Unterscheiden der Pigmente und ihrer Mischungen an alten Bildern gehört zu den schwierigen, heute zum Teil noch unlösbaren Aufgaben der Kennerschaft. So leicht, wie manchmal bei Ultramarin, Zinnober, Mennige, Bleiweiß ist die Sache durchaus nicht immer. Namentlich die Pigmente der jüngsten Jahrzehnte geben viel zu denken.

4) Der Firnis. Die künstlerisch wirksamen Farbenschichten der Staffeleigemälde und Galeriebilder wurden in der Neuzeit fast immer, im Mittelalter wohl meistens, mit Firnis überzogen. Dieser Gebrauch des Firnisses reicht offenbar sehr weit zurück und scheint im alten Ägypten schon bekannt gewesen zu sein. Im 10. Jahrhundert nach Christo lehrt Heraclius, wie eine Thür erst mit roter Ölfarbe bestrichen und dann mit einem Ölfirnis überzogen werden kann. Er lehrt die Bereitung dieses Ölfirnisses. Was uns für die Zwecke dieses Handbuches aber mehr interessiert, ist der Umstand, daß gegen Ende des Mittelalters sicher nachweisbar Temperabilder gefirnist wurden. Ein Rezept hiefür giebt das Malerbuch vom Berge Athos (Übersetzung Didrons S. 38). Cennino Cennini schließt sich an (Kap. 155). Er warnt sogar schon vor dem zu frühen Firnissen der Bilder.

Italienische Handschriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert sprechen dann abermals von Firnissen, eine sogar ausdrücklich von einem „vernice“ für „dipinture di tavola e di tela“ und einer Art Mastixfirnis „da darsi a' quadri vechi“, also einem Überzug für Tafeln, Leinwandbilder und sogar für alte Gemälde (Merrifield II, 489, 522, 629, 633, 691). Ziemlich früh scheinen auch die Niederlande das Firnissen von Gemälden angenommen zu haben. Ob man an den Bildern des Dijoner Altarschreines (entstanden gegen Ende des 14. Jahrhunderts) wirklich alten Firnis gefunden hat, ist allerdings nicht so sicher, als man es hingestellt hat, doch ist eher anzunehmen als zu bezweifeln, daß sie zu ihrer Entstehungszeit einen Firnisüberzug erhalten haben. Dies ist im höchsten Grade wahrscheinlich bei den Bildern der Van Eycks. Für spätere niederländische Meister ist der Gebrauch des Firnisses einfach gar nicht fraglich. Die Substanzen waren freilich gewiß sehr verschiedene. Der Kreis des Rembrandt scheint Mastixfirnis in Anwendung gezogen zu haben, wie man durch Hoogstraetens „Inleyding“ erfährt. Erst sagt Hoogstraeten, daß das Firnissen von Gemälden von alters her im Gebrauch war („de schilderijen te vernissen was van outs in gebruik“). Dann sagt er „Unser Firnis aus Terpentin, Terpentinöl und gestoßenem Mastix geschmolzen ist recht passend für unsere Werke“. Noch um 1800, ja noch 1827 galt diese Mischung als holländischer Firnis, wie man aus den Büchern und Heften von Joh. Quir. Jahn und Köster mit Bestimmtheit entnehmen kann.

Rubens scheint nicht oder nicht immer mit Mastix gefirnist zu haben, wie Eastlake (I, S. 520) nach alter Quelle mitteilt.

Um auch vom Gebrauch des Firnisses bei den Deutschen zu reden, sei darauf hingewiesen, daß Dürer den Firnis als einen Schutz für seine Werke ansah. Er firniste auch wiederholt und thut Erwähnung davon in seinen Briefen an Jacob Heller aus den Jahren 1508 und 1509.

Daß Lionardo da Vinci bemüht war, seinen Bildern auch durch Firnisüberzüge große Haltbarkeit zu verleihen, bezeugt eine Stelle bei Vasari, in der Lebensbeschreibung des Lionardo. Viele Nachrichten über Firnisse älterer Meister sind in dem Buche zusammengestellt, das den langatmigen Titel führt „Über den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey, ein Sendschreiben des berühmten Landschaftmalers Philipp Hackert . . . . übersetzt von F. L. R.“ (Dresden, 1800).

Bei den meisten älteren Bildern sind wir nicht mehr im stande anzugeben, welchen Firnis sie ursprünglich gehabt haben. Das Entfernen des alten Überzuges wurde mehr als ein Jahrhundert lang sehr schwungvoll betrieben. Was man heute auf den Bildern sieht, reicht selten über 50 Jahre zurück.

Beim Neuauftragen von schützenden Lagen ist, wie es scheint, besonders im 19. Jahrhundert viel gesündigt worden. Interessante Mitteilungen über die schlechte Wirkung von Eiweißfirnissen an den Bildern in herzogl. Braunschweigischem Besitz, über die gefährlichen Versuche des Malers Weytsch an eben denselben Bildern mit trocknenden Ölen und über die Mißgriffe des Firnisfeindes Riedel in Dresden mit seinen Blumenölen giebt Burtin in seinem bekannten Traité théorique et pratique von 1808 Auskunft. Derlei mißglückte Versuche rechtfertigen wohl die Fragen nach der Qualität und den verschiedenen Arten der Firnisse. Lucanus giebt (in der 2. Auflage seiner Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde 1832) eine etwas verworrene Einteilung in Wasserfirnisse, Weingeistfirnisse, Essenzfirnisse, Ölfirnisse und Retouchierfirnisse. Lösungen von arabischem Gummi, Hausenblase, Kandiszucker nennt er Wasserfirnisse, denen er auch Rindsgalle und Eiweißüberzüge beigesellt. In den übrigen Rubriken sind Harzfirnisse von verschiedener Bereitungsart und Ölfirnisse zusammengewürfelt. Es ist denn auch bei den ungezählten Rezepten und abweichenden Benennungen und Taxierungen recht schwierig eine klare Einteilung zu schaffen. Ziemlich scharf gesondert sind etwa die sogen. Wasserfirnisse, Eiweißüberzüge, die Harzfirnisse (aus Harzen

bestehend z. B. Dammar oder Mastix, in Terpentinöl und Weingeist oder in Terpentinspiritus gelöst), die Ölfirnisse (bei denen vegetabilische Öle, etwa vom Mohn oder Lein, eine Hauptrolle spielen), freilich aber auch Harze als feste Bestandteile erscheinen.

Bei Pernety, Fernbach, Köster, Lucanus, Marcucci, Bouvier, Merimée, Eastlake, Ludwig, Pettenkofer und anderen findet man vieles über einzelne Arten und ihre Herstellung, einige Winke auch gelegentlich in A. Keims Technischen Mitteilungen für Malerei. Die Balsamüberzüge reihen sich den Firnissen an, sind aber mit ihnen nicht zu verwechseln.

Am besten bewährt hat sich wohl der Mastixfirnis, der am längsten hell und durchsichtig bleibt, wogegen der von Lucanus, erst 1828, erfundene und so warm empfohlene Dammarfirnis unter der Einwirkung der Luft schon nach etwa 10—20 Jahren trübe wird und sich nur unter Abschluß der Luft durchsichtig erhält, was also bei Gemälden nicht durchführbar ist. Alte Ölfirnisse zeigen starke Verfärbungen und werden leicht fleckig.

Viele Sammler haben ein starkes Vorurteil gegen das Firnissen der Bilder. Wir wollen es versuchen, den Vorteilen des Firnissens das Wort zu reden, wobei ganz davon abgesehen wird, daß die großen Meister der Neuzeit alle ihre Bilder gefirnist haben oder wenigstens den obersten Farbenschichten Firnis beizumischen pflegten.

Die Firnisüberzüge von Gemälden haben eine mehrfache Bedeutung: zunächst dienen sie einem optischen Zwecke, indem sie bei Bildern, die schon trocken sind und an der Oberfläche matt werden („einschlagen“, von den Franzosen „l’embu“ genannt), die Farben wieder frisch erscheinen lassen. Dies wird dadurch bewirkt, daß der dünnflüssige Firnis das verschrumpfte, zum Teil verflüchtigte Bindemittel in den obersten Schichten wieder ersetzt (Pettenkofer). In diesem Sinne verhindert der neu aufgetragene Firnis auch eine Zeit lang jene eben angedeuteten Veränderungen der Farben, welche dadurch entstehen, daß ihr Bindemittel in feinsten Spalten

und Röhrchen Luft in sich aufnimmt, an Stelle der flüchtigen Bestandteile, die es mit der Zeit an die Luft abgegeben hatte. Müssen wir uns doch ein frisch gemaltes Ölbild so vorstellen, als sei es eine Ölmasse, in der die Farbenteilchen wie unzählige Inseln verteilt sind. Die Farbenkörperchen widerstehen allen gewöhnlichen Schädlichkeiten in der tapfersten Weise. Die Öle dagegen trocknen und unterliegen allen Einflüssen, die unvermeidlich durch Luft, Licht, Feuchtigkeit, Trockenheit bedingt und verursacht werden. Beim Austrocknen bilden sich kapillare Räume, in welche Luft eindringt, deren Lichtbrechung bekanntlich eine ganz andere ist, als die der Maleröle. Die Farbe wird dadurch trübe und verliert ihren richtigen Ton, ihre Leuchtkraft.

Um solche Trübungen zu verhüten, ja sogar öfters sie zu heilen, überstreicht man Ölgemälde, wohl auch Temperabilder, mit Harzfirnissen, die also in die kapillaren Räume der Farben mehr oder weniger tief eindringen. Ist so ein Bild mehrmals stark ausgetrocknet und danach mehrmals gefirnist worden, so kann man annehmen, daß die Harzteilchen ziemlich tief eingedrungen sind. Man wird also manche Angaben von der Beimischung des Firnisses zu den Farben beim Malen selbst mit großer Vorsicht aufnehmen müssen, auch wenn der Restaurator beim Putzen nach seinem Getaste die obersten Schichten als Firnisfarbe erkannt haben sollte. Daß übrigens wirklich nicht selten Firnis zur Ölfarbe beim Malen zugesetzt wurde, steht nach einigen zuverlässigen Rezepten außer Zweifel. Ließe man Ölbilder ohne Firnis, so würden sie sehr rasch zu Grunde gehen. Denn die Veränderungen des Trübwerdens und Absterbens, die nun einmal nicht zu vermeiden sind, treffen hier unmittelbar die Farbenschichten. Bei gefirnisten Bildern aber muß erst der Firnis von der Atmosphäre angegriffen und so gut wie ganz verzehrt oder getrübt sein, bevor die künstlerische Leistung selbst in Gefahr kommt. Die Trübung des Firnisses signalisiert den beginnenden Zerfall, noch bevor ein wesentlicher Schaden angerichtet ist. Bisher haben wir den Firnis als optisches Medium und als Beschützer

vor den unmerklichen Angriffen der atmosphärischen Luft betrachtet.

Ein Firnisüberzug schützt aber auch vor handgreiflichen mechanischen Schädigungen.

Das Entfernen des Staubes (ob es nun mit Seidentüchern, Federbüscheln, Fuchsschwänzen, weichen Lederlappen oder was immer geschehe) würde die nackte Farbenschicht unmittelbar abnützen. Ein dünner Firnisüberzug, der, wohlgemerkt, von einer plumpen Lackschicht streng zu unterscheiden ist, dient nun als isolierende, schützende Schicht, wenigstens für einige Zeit. Bleiben wir also immer bei der guten alten Sitte, unsere Gemälde zu firnissen. Von Einsichtigen wurden die Vorteile eines Überzuges von Harzfirnis stets erkannt, wie sich denn auch Quandt dahin aussprach (in einer Note zu seiner Übersetzung der Lanzischen Geschichte der Malerei II, S. 185). Vor Eiweißfirnissen kann im allgemeinen gewarnt werden, auch bei modernen Gemälden.

Die Erfahrung lehrt, daß Bilder, die man 50 und mehr Jahre ohne jeden Firnis hängen gelassen hatte, völlig stumpf und grau geworden sind, nicht vom Staub allein, der sich ja mit Blasebälgen ziemlich gründlich entfernen und schließlich mit Wasser abspülen oder auftupfen läßt, sondern hauptsächlich durch einen Zerfall der Farbenschichten selbst, der in allen Fällen eine schwere Schädigung des Kunstwerkes bedeutet, sollte er sich auch manchmal wieder teilweise beheben lassen. Auch Gemälde, die ursprünglich wohl ganz sorgsam gefirnist worden sind, halten ohne Erneuerung der schützenden Decke dem Zerfall nicht stand, da Harzfirnisse und viele andere an Volumen mit der Zeit einbüßen und, wie wir gesehen haben, früher oder später gewisse Veränderungen erleiden, die ihre schützende Kraft immer mehr vermindern. In den Korridoren und den ungeheizten Zimmern von alten verwahrlosten Schlössern sieht man nur zu oft ganz typische Beispiele solcher Vernachlässigung des Firnisüberzuges. Am besten haben sich erfahrungsgemäß jene Bilder erhalten, deren Firnis man niemals hat gänzlich verkommen lassen,

was bei den Hauptbildern altehrwürdiger fürstlicher Gemäldesammlungen wohl angenommen werden darf.

Unsere Erörterungen haben uns nunmehr zu den Krankheiten der Bilder und zu den Alterserscheinungen herangeführt.

5) Schäden an den Bildern. Zur Beurteilung der materiellen Beschaffenheit gehört es zweifellos, sich über den Erhaltungszustand der Gemälde klar zu werden, die uns vor Augen kommen. Beschädigungen, Spuren vorgenommener Restaurierung, besonders aber die unvermeidlichen Alterserscheinungen sind uns hier von Wichtigkeit.

Die „Histoire de la peinture ancienne“, die 1725 in London erschienen ist, zeigt auf dem B. Picardschen Titelblatte in drastischer allegorischer Darstellung die Zeit als Zerstörerin der Gemälde. Die Rolle der Zeit wird von Saturn, einem bärtigen geflügelten Greise, gespielt, der sich über eine Menge von Kunstwerken hingeworfen hat und eben daran ist, sie zu verzehren. Des Gedankens von der zerstörenden Einwirkung der Zeit auf alle Gemälde, ob kostbare oder wertlose, können auch wir uns nicht entschlagen, wenngleich uns eine Allegorie nicht genügen darf. Wir müssen die Sache etwas prosaisch anfassen und uns klar machen, wo und durch welche Kräfte „die Zeit“ unsere Staffeleibilder am meisten schädigt. Was sich dagegen thun läßt, wird uns gleichfalls von einiger Bedeutung sein.

Je nach den Stoffen, die man für den Malgrund, die Grundierung, die künstlerische Ausführung des Bildes und für den schützenden Überzug verwendet hat, sind eine Menge Schäden zu beobachten, sehr ungleich in ihrer Gefährlichkeit für den Bestand der Bilder und sehr ungleich in ihrer Bedeutung als diagnostische Merkmale. So unterliegen viele Bretter dem Wurmstich, besonders die aus weichen Hölzern. Lucanus sagt: „Vom Splinte befreites Eichenholz, Mahagoni-, Nußbaum- und Zedernholz ist nach meiner Erfahrung das solideste, auch dem Wurmfraß weit weniger unterworfen als das von Buchen, Birken und Obstbäumen“.

Schon früh suchte man gelegentlich durch Bestreichen der Bretter mit giftigen Substanzen dem Wurmstich vorzubeugen. Italienisches Pappelholz ist dem Wurmstich überaus stark unterworfen. Echter Wurmstich ist zwar ein Zeichen ehrwürdigen Alters, ohne daß sich eine bestimmte Grenze aufs Jahr nennen ließe, aber leider nur ein Anzeichen für das Alter des Brettes und nicht für die Ehrwürdigkeit der Malerei, die ja auf ein altes wurmstichiges Brett erst ganz neuerlich aufgesetzt sein kann. Um Beispiele solcher neuer Gemälde aus Privatsammlungen wäre ich nicht verlegen. Anderseits ist das Fehlen des Wurmstiches kein Gegenbeweis gegen hohes Alter, da man zum mindesten seit Lionardos Zeiten Rezepte kannte, dem Wurmstich vorzubeugen.

Ist ein Brett ganz morsch und brüchig geworden, so wird eine Übertragung der Farbenschicht auf anderen Grund nötig.

Leinwand wird nach Ablauf mehrerer Jahrhunderte meist brüchig und morsch und läßt sich von dieser Alterserscheinung in keiner Weise heilen. Das Glätten der Maltücher mittels Bimssteins, das beim Grundieren eine große Rolle spielte, mag in manchen Fällen die Bindung des Stoffes angegriffen haben, so daß bei einer Erweichung des Leimüberzuges durch Feuchtigkeit ein Zerfall der Leinwand ziemlich begreiflich erscheinen würde. Ist die leinene Unterlage einmal morsch oder ist die Grundierung erweicht, so treten bald Trennungen zwischen dem Malgrunde und der Grundierung, noch häufiger zwischen der Grundierung und der Farbenschicht ein, wonach eine Erneuerung der Unterlage meist nicht mehr zu vermeiden ist. Lucanus spricht davon, daß eine Grundierung mit Mehlkleister in der Feuchtigkeit am wenigsten haltbar sei. Ein Unterziehen mit neuer Leinwand oder ein wirkliches Übertragen der Farbenschicht auf eine ganz neue Unterlage unter Preisgebung der alten Leinwand, wird in solchen Fällen seit mehr als hundert Jahren mit Erfolg angewendet. Wir werden davon noch hören.

Das Aufstehen von Blasen, das „lever“ der Franzosen, bildet häufig eine der ersten Erscheinungen beim Zerfall des Malgrundes und verdient sofort die aufmerksamste Beachtung. Je früher hier von Seiten eines geschickten Restaurators eingeschritten wird, desto leichter ist das Bild zu retten, zu erhalten. Denn die Blasen der Farbenschicht fallen bei der leisesten Berührung ab. Die entstehenden Lücken sind in den seltensten Fällen mit dem echten alten Material wieder zu füllen, weil die abgefallenen Bröselchen und Blättchen fast immer verloren gehen, bei Holzbildern eben so wie bei Leinwanden.

Ein anderer Schaden an Staffeleibildern ist das Nachdunkeln und Vergilben. Das erstere ist eine Veränderung innerhalb der Farbenschicht selbst, sei es, daß im Trocknen einzelne Töne dunkler werden, sei es, daß im Laufe der Zeiten beim Schrumpfen der Farbenschicht sich eine dunkle Grundierung mehr geltend macht, als es ursprünglich beabsichtigt war. Derlei Nachdunkeln bestimmter Farben liegt, wie J. Q. Jahn schon 1803 andeutete und wie man aus den Erörterungen Pettenkofers schließen kann, nicht in einer chemischen Veränderung der Pigmente, sondern in einer solchen der öligen Bindemittel. In dieser Beziehung sind Ei-Temperafarben, wenn einmal das Eiweiß hornig eingetrocknet ist, viel beständiger. Leimfarben sind äußerst empfindlich. Unter den einzelnen Farben der Ölmalerei ist roter Zinnober ein Stoff, der meist nachdunkelt und der sein Bindemittel leicht an die Unterlage abgiebt. Er haftet dann nur ganz locker auf der Fläche.

Die „Ultramarinkrankheit“ gehört auch in die Reihe jener Schäden, welche durch eine Veränderung des Bindemittels hervorgerufen wird, das hier erst aufquillt und an die Oberfläche hervortritt, dann schrumpft und blind wird und als ein trübes Medium die Leuchtkraft der Farbe beeinträchtigt. Da Leinöl bei den alten Gemälden des späteren Quattrocento und Cinquecento das wichtigste Bindemittel war und da dieses Öl beim Eintrocknen eine runzelige Ober-

fläche bekommt, dürften manche Runzeln an ultramarinkranken Stellen auf Rechnung des Leinöls zu setzen sein. Das sogen. „Auswachsen“ des Ultramarins, das ist sein starkes Vorwiegen über die weniger beständigen Farben, mit denen er vermischt oder übergangen ist, tritt besonders auffallend bei vielen altflandrischen Landschaften auf. Beispiele findet man in den frühen Kupferbildchen des Paul Bril, des Jan Brueghel I., des Peeter Gysels. Die eigentliche Ultramarinkrankheit, das Auspressen und Quellen des Bindemittels, scheint bei dünnen Lagen nicht vorzukommen und auch je nach der Beimischung anderer Farben, wohl auch anderer Bindemittel sehr verschiedengradig aufzutreten. Grüne Erde und andere Pigmente, die starken Gehalt an Thonerde aufweisen, bringen, nach Pettenkofer, ähnliche Erscheinungen hervor wie Ultramarin. An den Bildern des Adrian v. d. Velde sind häufig im Grün ganze Strecken trüb geworden, was mit der Anwendung von grüner Erde zusammenzuhängen scheint. Die Trübung aber ist eine Folge wiederholter Niederschläge von Feuchtigkeit auf jene besonders hygroskopischen Farben mit starkem Thonerdegehalt (Pettenkofer, „Über Ölfarbe“. 1. Aufl. S. 25 und 33).

Das allgemeine Nachdunkeln vieler Ölbilder schadet unter Umständen der Gesamtwirkung nicht im mindesten. Es mildert im Gegenteil die Grellheit mancher frischen Töne und führt zu einer gleichmäßigen angenehmen Gesamtwirkung des Kolorits, die nicht eben glücklich mit der Patina der Bronzen verglichen wurde. Hie und da ist das Nachdunkeln nur ein scheinbares, wofür schon Horsin Déon Beispiele in den Bildern des Rigaud namhaft gemacht hat.

Das Vergilben oder Nachgelben der Bilder liegt sicher im Firnis und den Bindemitteln und nicht in den Pigmenten. Hervorgerufen wird es durch Mangel an Licht, besonders bei Bildern, die erst vollkommen trocknen müssen. Rubens giebt (in einem seiner Briefe) den Rat, vergilbte Bilder in die Sonne zu stellen, welche sie ausbleicht. Die Thatsache, daß man moderne Ölgemälde, wenn sie nicht vergilben sollen, nicht auf längere Zeit vom Tageslicht absperren

darf, ist allgemein bekannt. Alte Bilder scheinen gegen Lichtentziehung etwas widerstandsfähiger zu sein.

Das Nachgelben ist durch Sonnenlicht (und frische Luft), das Nachdunkeln und die Ultramarinkrankheit durch Pettenkofers Regenerationsverfahren zum teil heilbar, was noch zu erörtern sein wird. Das „Nachbräunen" der Gemälde nennt J. D. Jahn „Patina".

Das angebliche „Auswachsen" und „Durchwachsen" des „Bolusgrundes" hat eine andere Bedeutung als das Vorwiegen des Ultramarins. Es bedeutet gar nichts weiter, als daß der nachgedunkelte rote Grund bei alten Bildern, deren Lasuren in tausend Fällen von plumpen Händen zugleich mit dem Firnis abgenommen worden sind, mehr durchscheint, als es der Künstler ursprünglich beabsichtigt hatte, und dadurch störend wirkt. Auch muß man mit dem Schrumpfen der deckenden Farbenschichten rechnen, die sich von den Rändern der Lichter her etwas zurückgezogen haben. Von einem thätigen Sichvordrängen des Bolusgrundes oder einer verzehrenden chemischen Thätigkeit desselben ist bisher kein sicheres Beispiel bekannt geworden. Beachtenswert ist jedenfalls für alle Pigmente und ihre Haltbarkeit die Mitteilung Pettenkofers, daß sich durchschnittlich jene Farben am besten erhalten, welche das wenigste Öl enthalten. Wir haben schon erfahren, daß Bleiweiß und einige helle Farben hieher gehören, wogegen die Terra di Siena mit ihrem starken Ölgehalte am wenigsten haltbar ist, was den ursprünglichen Ton betrifft. Die Bindemittel, namentlich die Öle, verändern sich zweifellos viel mehr als der Farbstoff selbst, der Jahrhunderte und Jahrtausende in derselben chemischen Zusammensetzung überdauern kann. Pettenkofer meint, daß die Farben, die mit Firnis und Copaivabalsam vermischt werden, hell bleiben. Sicher bleiben sie heller als reine Ölfarben, und darin mag (soweit es die Beimischung von Firnissen betrifft) die erstaunliche Farbenfrische vieler alter Bilder, auch von solchen aus der Schule der Van Eycks, eine Erklärung finden. Einige Restauratoren, z. B. Jos. Prem in Wien, mischen daher gelegentlich für das

Decken ausgekitteter und mit Firnis getränkter Stellen zur Ölfarbe auch etwas Mastixfirnis oder Copaivabalsam (neben Terpentingeist).

Ein besonders häufiger Schaden an alten Bildern ist das Blindwerden des Firnisses. Bald in großen Flächen, bald in geringer Ausdehnung zeigt alter Firnis eine starke Trübung, eine weiße Verfärbung, die mit einem feinen Schimmelanflug eine gewisse Ähnlichkeit hat und deshalb auch oft genug als Schimmel bezeichnet wurde; es ist der „chanci“ der Franzosen. Daß hier keinerlei organische Substanz die Trübung bedingt, also auch keine Schimmelpilze als Ursache anzusehen sind, hat vor Jahren Prof. Radlkofer in München nachgewiesen. Wirklicher Schimmel kommt nur an ganz vernachlässigten Bildern vor, die etwa an feuchten dunklen Orten aufbewahrt worden sind. An der Rückseite von Bildern, die an feuchten Wänden hängen, sieht man ebenfalls oft genug wirkliche Schimmellagen. Das Trübwerden der Firnisse an wohl gehaltenen Bildern hat aber mit Pilzkolonien nichts gemein, sondern wird durch eine Art Veränderung im molekularen Zusammenhang hervorgerufen, durch ein Austrocknen, bei dem die verflüchtigten Stoffe feinste Lücken zurücklassen, in welche die Luft eindringt. Dadurch wird das optische Verhalten des Firnisses gegen früher so sehr verändert, wie etwa das einer dicken Spiegelscheibe, die man fein und klein zusammenstößt und dann eben so ausbreitet, wie früher die unversehrte Glasscheibe ausgebreitet vor uns lag. Erst war sie höchst durchsichtig, nun sieht sie aus wie eine Lage Schnee. Läßt sich ein Mittel finden, die Luft zwischen den einzelnen Glasteilchen, also die Ursache des schneeigen Aussehens, zu entfernen oder durch eine Flüssigkeit zu verdrängen, welche dieselbe Lichtbrechung hervorbringt, wie Glas, so wird die Fläche wieder durchsichtig werden. Zitronenöl ist eine solche Flüssigkeit, die gestoßenes Glas wieder durchsichtig erscheinen läßt. Ähnlich so verhält es sich auch mit blind gewordenem alten ausgetrockneten Firnis. Gelingt es, die feinsten Zwischenräume von Luft zu befreien, so wird der Firnis

wieder seine Durchsichtigkeit erlangen. Pettenkofer erzielte dies in glücklicher Weise durch Dünste von Alkohol, die nicht nur die feinsten Zwischenräume eine Zeit lang selbst ausfüllen, sondern auch die Firnislage erweichen, wodurch der alte Zusammenhang und die alte Durchsichtigkeit wieder hergestellt wird. Auf wenige Minuten kann man derlei Firnisse auch durch Überstreichen mit Wasser oder schwachen Putzmitteln, auf längere Zeit sogar mittels Terpentinöls wieder aufhellen; Copaivabalsam dringt ganz besonders in die feinsten Zwischenräume ein und stellt die Durchsichtigkeit wieder her, und seine Anwendung wird der Behandlung mit Alkoholdünsten beigesellt, was wir beim „Regenerieren“ noch kennen lernen sollen.

Das Waschen der Bilder mit Wasser führt gelegentlich zu Trübungen. Goethe erzählt in der „Farbenlehre“ sehr launig einen Fall, der das Trübwerden des Firnisses an einem wenige Jahre alten Bilde durch Benetzen illustriert (Abschnitt über dioptrische Farben § 172). Halbtrockener (Dammar-)Firnis wird beim Anhauchen blau.

Zu den wichtigsten Schäden an Gemälden gehört die Sprungbildung. Die Ursachen derselben sind zweifellos sehr mannigfaltige. Man weiß, daß der Feuchtigkeitsgehalt der atmosphärischen Luft große Schwankungen aufweist, deren niemand ganz Herr werden kann. Auch bezüglich der Temperatur ist sogar bei der größten Sorgfalt in Heizung und Ventilation eine wirkliche Gleichmäßigkeit nicht zu erzielen. Die Stoffe nun, auf denen gemalt wird, sind in den meisten Fällen stark hygroskopisch, d. h. sie verändern Gewicht und Form beim Zunehmen oder Abnehmen des Feuchtigkeitsgrades der sie umgebenden Luft, so namentlich Holz, auch Leinwand und Pappe, weniger die meisten Steinarten, gar nicht die Metalle. Hygroskopisch ist auch der Leim, der bei tausenden von Bildern in der Grundierung angewendet worden ist. Jede Schwankung im Feuchtigkeitsgehalt der Luft bedingt also kleine Formveränderungen, meist unmerkliche Biegungen der Unterlagen, auf denen die Farben ausgebreitet sind. Ähnliche Zerrungen

bedingt auch das Schwanken der Temperatur, gewiß weniger durch den Unterschied der Ausdehnung der Farbenschichten von der Ausdehnung der Unterlage (also weniger durch die Verschiedenheit der Ausdehnungskoëffizienten) als durch das Veranlassen von örtlichen ungleichmäßigen starken Schwankungen im Feuchtigkeitsgehalt der Materialien an den Bildern. Wird eine Galerie, die den ganzen Winter hindurch ungeheizt war, im Frühling wieder dem Zuströmen der feuchten warmen Frühlingsluft ausgesetzt, so beschlagen sich die kalten Bilder mit Tau, wie etwa bei uns im Spätherbst die kalten Fenstergläser von innen her durch die warme feuchte Zimmerluft anlaufen. J. O. Jahn gab hierüber 1803 interessante Mitteilungen. Die verschiedene Ausdehnung des Grundes und der Farbenschicht durch die Wärme ist für junge Bilder von weit größerer Bedeutung als für die Gemälde aus vergangenen Jahrhunderten. Bei alten Bildern hat sich, wie es scheint, schon eine Art Gleichgewicht hergestellt, das eine neuerliche starke Schädigung durch die gewöhnlichen Temperaturschwankungen ausschließt. Überhaupt sind Ölgemälde und Temperabilder gegen einen raschen Wechsel der Temperatur weit weniger empfindlich als etwa spröde Emailgemälde auf Kupfer.

Sorgfältig hergestellte Staffeleibilder pflegen, wenn keine ungewöhnliche Erhitzung oder Befeuchtung eintritt, die kleinen Dehnungen und Pressungen, welche durch das Schwanken von Feuchtigkeit und Temperatur bedingt sind, jahrelang ohne Schaden auszuhalten. Einseitiges Erhitzen (etwa durch strahlende Wärme von überheizten Öfen) oder eine unzweckmäßige Ausführung mit vielen Trockenmitteln in den obersten Schichten geben aber auch bei sehr jungen Bildern Anlaß zu Rissen und Sprüngen. An einigen modernen sehr pastos gemalten Temperabildern, mit Pflanzeneiweiß und Gummiarten gemalt, sah ich schon nach zwei Jahren tiefe Haarrisse. Die Temperabilder des Mittelalters dürften auch verhältnismäßig früh Sprünge angesetzt haben, da Eiweiß sehr rasch trocknet und dabei meist eine hübsche

Sprungbildung aufweist. Man lasse ein rundes Gläschen mit Eitempera und etwas Essig eintrocknen, um nach wenigen Tagen eine höchst lehrreiche Craquelure zur Verfügung zu haben. Ölgemälde pflegen unter gewöhnlichen Umständen fünfzig bis sechzig Jahre lang ohne Sprünge zu bleiben. Ist dann aber einmal die Farbe spröde und hart geworden, so antwortet sie auch auf leichte Biegungen und Volumsänderungen ihrer Unterlagen mit der Bildung von Sprüngen, „Craquelures“, vorher „Gerçures“ genannt. Die Sprünge bilden sich nach ganz bestimmten Gesetzen, deren Ergründung von Wichtigkeit ist, wenn man die Form der Sprünge zu Rückschlüssen auf Alter, Herkunft und Malweise eines Bildes verwerten will.

Es ist durchaus nicht nötig mit Horsin Déon die Flinte ins Korn zu werfen, jedes Ölbild mit Sprüngen einfach für mehr als 50 Jahre alt anzusehen und jede feinere Datierung nach der Sprungbildung von vornherein aufzugeben. Daß Horsin Déon zu seiner Zeit die Craquelure nur sehr oberflächlich betrachtet hat, beweist schon sein Ausspruch, daß dunkle Töne keine Sprünge annehmen. Es ist billig, daß wir heute genauer zusehen und bemerken, daß zwar die ölreichen dunklen Farben später springen, daß sie aber, einmal trocken, bei gleicher Dicke ebenso der Sprungbildung unterworfen sind, wie die hellen, daß man aber dort die Craquelure schwieriger beobachtet, weil sich die meist dunklen Rinnen und Rißchen unmöglich von der ebenfalls dunklen Umgebung so scharf abheben können, wie die dunklen Furchen in hellen Farben. Auch müssen wir darüber nachdenken, daß die Sprungbildung je nach den gebrauchten Materialien und je nach der Malweise sehr verschieden ist und daß zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Schulen auch bestimmte Farbstoffe und Techniken fast ausschließlich in Gebrauch waren. All diese Dinge genau zu durchschauen, ist freilich ein Ideal, wie alles vollkommene Wissen. Einige Anstrengungen aber, hier auf sicheren Boden zu kommen, müssen denn doch gemacht werden.

Nach welchen Gesetzen reißen also die Farben auf den Gemälden? Daß wir uns die Erklärung dieser Erscheinung aus den Naturwissenschaften zu holen haben, ist sonnenklar. Wir suchen also zunächst am besten nach verbreiteten, in ihren Ursachen begreiflichen Sprungbildungen in der Natur. Seht doch jenen alten Nußbaum mit seiner scheinbar regellos

zerrissenen Rinde! Schief und gerade, nach links und rechts, nach oben und unten gehts da durcheinander. Der aufmerksame oder gar geschulte Blick bemerkt aber bald, daß auch hier eine gewisse Regel herrscht, wie auch in der scheinbar ganz zufälligen Stellung der Äste eine solche beobachtet worden ist. Die Hauptrichtung der meisten tiefen Risse ist auch die Hauptrichtung des Stammes. Auch an den Ästen verlaufen die großen Risse parallel mit der Achse. Begreiflich das, wenn man sich daran erinnert, daß die Rinde wie eine gespannte, spröde, trockene Hülle um die alljährlich schwellende Cambiumschicht liegt und daß Risse stets senkrecht auf die Richtung der größten Spannung entstehen. Zerren wir ein Papierblatt an seinem Rande zugleich mit der linken Hand nach links und mit der rechten nach rechts, so reißt es zwischen beiden Händen quer ein.

Die Baumrinde des Stammes an unserem Nußbaume hat nun ihre größte Spannung ungefähr in einer horizontalen Ebene in nahezu tangentialer Richtung. Senkrecht auf diese Richtung, also ungefähr parallel mit der Längsachse des Stammes reißt die Rinde. Da diese ungleich dick und keineswegs überall von gleicher Zähigkeit ist, weicht die Richtung der Sprünge an vielen Stellen seitlich aus. Neben den großen tiefen Furchen sehen wir dann auch noch sekundäre Spalten, die verbindend querüber von einer großen Furche zur anderen verlaufen. Ihre Entstehung geschieht zweifellos so, daß sich innerhalb der Längswülste, die zwischen der Längsfurche stehen geblieben sind, Spannungen bilden, deren Hauptrichtung mit der Längsachse des Baumes gleichläuft (der Baum wuchs ja auch in die Höhe). Riß nunmehr die Rinde neuerlich, so setzte es Sprünge, welche der Hauptsache nach senkrecht zu den Längsfurchen verlaufen. Scheinbare Unregelmäßigkeiten haben auch hier ihre bestimmten Ursachen in der ungleichmäßigen Struktur und Dicke der Rinde, in der verschiedenen Lage nach der Wetterseite und in vielem anderen. Hier hätten wir also eine gitterförmige Sprungbildung in rohester Form vor uns, wie sie, freilich um vieles

seiner, auch an Gemälden beobachtet wird. Recht belehrend ist es auch, die Sprungbildung in rasch getrocknetem Mauerbewurf oder in eingetrocknetem Schlamm zu betrachten und auf die Richtungen seiner Spannungen zu prüfen.

Ein Stoff aber, der in seiner Konsistenz viel mehr Ähnlichkeit mit der Ölfarbe und Tempera hat, als die Baumrinde und der Schlamm, ist der Firn, das Gletschereis. Die Sprungbildung in diesem Stoffe ist mit großer Genauigkeit und vielem Scharfblick studiert worden, sodaß wir ungescheut bei der modernen Gletscherkunde in die Lehre gehen können, um uns dem Verständnis der Sprungbildung an alten Bildern zu nähern. Das Gletschereis ist eine Masse, die sich sägen und schneiden läßt, die man nahezu spröde nennen kann; es ist aber dennoch von einer solchen Elastizität, daß es, seiner eignen Schwere folgend, in großen Massen nahezu als zähflüssig bezeichnet werden muß. Ein breiter Gletscher kann sich durch eine Thalenge durchzwängen. Wird das Bett breiter, so breitet auch der Gletscher sich wieder aus und all das nach den Gesetzen, nach denen sich Flüssigkeiten bewegen. Bei den Formveränderungen, Zerrungen und Pressungen und den Temperaturschwankungen, denen ein Firnstrom ausgesetzt ist, kommt es zu Rissen, die jedesmal senkrecht auf der Richtung der größten Spannung stehen.

Die Ölfarbe nun, ursprünglich breiartig, oft dünnflüssig, trocknet innerhalb kurzer Zeit ein und wird im Laufe von 50 bis 60 Jahren hart, fast spröde und fähig Risse zu bilden. Suchen wir uns nun die Richtungen auf, in denen auf Bildern gewöhnlich die größte Spannung herrscht, so haben wir zunächst für die gewöhnlichen Fälle einen Anhaltspunkt zur Erklärung.

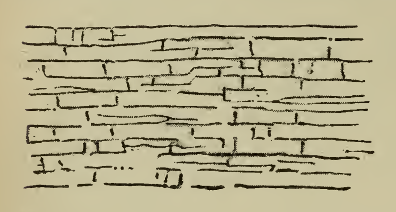
Wir wollen vorausnehmen, daß die Sprungbildung in allen einzelnen Schichten der Bilder auch einzeln vorkommen können, ja daß der Firnis meist sein eigenes System von Rissen und Spalten hat, daß aber im eigentlichen Gemälde meist eine Schicht die andere, daß die stärkere, zähere Lage immer die schwächere, sprödere in Mitleidenschaft zieht.

Grobe Risse in einem Brett, das als Malgrund dient, reißen z. B. fast ausnahmslos durch alle Schichten und sind also fast jedesmal auch an der Vorderseite sichtbar. Nur ein ungewöhnlich dicker und zäher Gipsgrund hält die Einflüsse der Biegungen des Brettes auf, und gestattet eine gesonderte, feinere Sprungbildung im Gipsgrunde selbst, wie man dies an dem halbvollendeten Bilde sieht, das in London dem Michelangelo zugeschrieben wird. Auch die Taufe Christi des Piero della Francesca in der National-Galerie zu London zeigt eine solche selbständige Sprungbildung, die vom Brett unabhängig ist. Mehrmals fand ich dieselbe Erscheinung an Bildern, bei denen zwischen Holz und Grundierung Leinwand oder ein anderer weicher Stoff eingeschaltet ist. Eine freie Leinwand zerreißen zu wollen, ohne an dem Bilde, das darauf gemalt ist, einen gleichen Riß hervorzubringen, geht in unser Denken nicht hinein. Das Vorwiegen des Stärkeren ist hier am klarsten ausgesprochen.

Wo haben wir nun die größten Spannungen in den Malbrettern zu suchen? Ein Brett krümmt sich in trockener warmer Luft ein wenig, oft auch sehr stark nach der unbemalten Seite, wenn es vorher in feuchter, kühler Luft gehangen hatte. Je nach der Dicke des Brettes und nach vielen anderen Umständen wird die Krümmung eine verschiedene sein. Die stärkste Krümmung stellt sich in einer Ebene ein, die senkrecht auf der Faserung des Brettes steht. Ich sah ein etwa kleinfingerdickes Nadelholzbrett von etwa 25 cm Fläche, das sich unter dem Einflusse heißer, trockener Luft bis etwa zum Viertel einer Cylinderoberfläche zusammengebogen hatte. Die größte Spannung in der Farbenschicht verlief hier also tangential und führte zu einer Sprungbildung, die mit der Achse des Cylinders ungefähr gleich lief. (Es giebt Mittel, solche Bretter ohne Schaden wieder allmählich gerade zu biegen. Geringe Krümmungen, die noch nicht zum Reißen des ganzen Brettes geführt haben, gehen von selbst zurück, sobald man die Schädlichkeit der trockenen Wärme dauernd fernhält.)

Durch solche Längssprünge in einem Gemälde, welche immer der Richtung, der Faserung entsprechen, sind die Spannungsverhältnisse in der Farbenschicht geändert. Nunmehr machen sich (wie oben bei dem Beispiel mit der Baumrinde) die sekundären Sprünge geltend, die im wesentlichen senkrecht auf den Hauptsprüngen stehen. Unsere hier folgende schematisierte Abbildung der gewöhnlichen Gittersprünge auf Holzbildern wird das Verständnis erleichtern.

Die meisten Malbretter sind rechtwinkelig zugesägt und in ihrer Faserung nach den Rändern orientiert. Mit wenigen Ausnahmen entspricht die Faserung der größeren Dimension, sodaß also Breitbilder quer gefasert sind und Hochbilder ihre Faserung von oben nach unten zeigen. Querüber gehobelte Bretter sind selten. Polygon oder rund begrenzte Bretter machen bezüglich der Craquelierung keinen wesentlichen Unterschied, da für das Krümmen des Holzes nicht so sehr die äußere Umgrenzung als die Faserung maßgebend ist. Das Springen und Reißen der Bilder von vorn herein zu verhindern, hat schon Lionardo ein schichtenweises Übereinanderleimen mit verschiedener Faserrichtung vorgeschlagen. Auch Lucanus (sowie Knirim) spricht von einem Übereinanderleimen verschiedener Brettschichten. Viel Anwendung hat diese Maßregel aber nicht gefunden, wogegen man in unzähligen Fällen den Holzbildern einen Rost beigegeben hat (vergl. u. a. den Abschnitt „Parquetage“ bei Horsin Déon).



Gitterförmige Craquelure ist am schönsten an altdeutschen und altniederländischen Bildern mit weißem Grunde entwickelt. Auch altitalienische Temperabilder zeigen reguläre Gittersprünge. Eine geradewegs typische Sprungbildung ist die auf der allegorischen Figur des Hans Baldung gen. Grien im Germanischen Museum zu Nürnberg. Viele andere Werke desselben Meisters schließen sich an, etwa die zwei Ringer in Cassel, das Dorotheabild in Prag.

Besonders regelmäßig ist das Gitterwerk in den Farbenflächen, die augenscheinlich viel Bleiweiß enthalten. Die Verschiedenheit der Pigmente beeinflußt die Sprungbildung nicht wenig. Die Zähigkeit der Farbe und die Dicke des Auftrages kommen ferner dabei in Betracht (vergl. hierzu meine „Kleinen Galeriestudien“, Einleitung).

Der gewöhnlichen Holzgittercraquelure begegnen wir auf vielen Bildern von Holbein, Dürer. Schöne Beispiele bietet noch der Rogier van der Weyden des Maurizhuis im Haag (Eichenholz, darauf dicker Kreidegrund), der allen kunstsinnigen Hollandpilgern wohl bekannt ist. Man betrachte auch die Scorelsche Madonna im Museum Kunstliefde zu Utrecht (besonders regelmäßige Craquelure an dem Jesuskinde).

Lehrreich sind auch die Längssprünge, der Holzfaserung folgend, auf dem großen Pollajuolo der National-Galerie in London (Martyrium Sebastians, Nr. 292). Hier möchte ich darauf hinweisen, daß in diesem Falle eine grobe Brettcraquelure neben einer feineren, ebenfalls gitterförmigen Sprungbildung vorkommt, die neben und zwischen den großen Zügen weniger auffällt, obwohl sie augenscheinlich ebenfalls durch die Faserung des Holzes beeinflußt ist. Die feinere Craquelure ist hier vermutlich älter als die gröbere, die wohl erst bei den Reisen des Bildes sich eingestellt hat. Das Spiegelglas vor dem Bilde erschwert ein genaues Studium unendlich. Deshalb weise ich sofort auf eine Stelle hin, wo sich die erwähnten Sprungbildungen leicht finden lassen, nämlich auf den linken Vorderarm des nackten Bogenspanners.

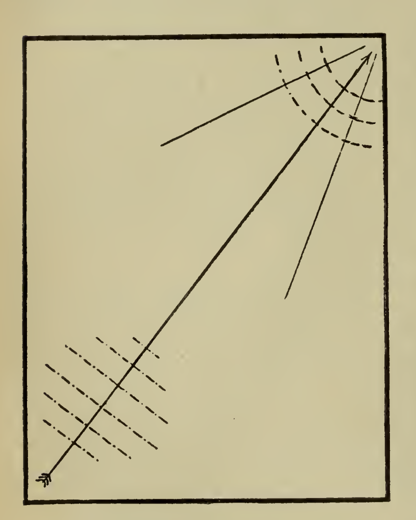
Ein sehr auffallendes Beispiel streifiger Holzcraquelure bietet ein Holzbild des Lucas v. Valkenborch in Wien (Nr. 1330).

Wie sehr bei Holzbildern die Faserung und wie wenig der äußere Zuschnitt maßgebend ist, beweisen Rundbilder auf Holzgrund. Botticellis Madonna der Londoner National-Galerie (Nr. 275) zeigt eine Craquelure, die schief von links unten nach rechts oben verläuft, und dadurch die Richtung der Brettfasern anzeigt. Unzählige etwa rechtwinkelig darauf stehende Verbindungssprünge vollenden das reguläre Gitter. Das Ohr des Kindes und einzelne Züge im Haar gehören einer alten Restaurierung an; dort entwickelte sich eine ganz andere Sprungbildung.

Bei Leinwandbildern ist die Form der allgemeinen Umgrenzung für die Sprungbildung von weit größerer Wichtigkeit, als bei Gemälden auf Holz, weil durch den Blendrahmen die spannenden Elemente an die Ränder gerückt sind. Die gewöhnliche Form ist die rechteckige. War die Leinwand von vornherein sorgfältig und gleichmäßig gespannt,

so wird sich eine Craquelure entwickeln, in welcher die Spannung von oben nach unten und von links nach rechts in einem ziemlich gleichmäßigen Gitter zum Ausdruck kommt, in welchem man eine auffallende Bevorzugung von Längszügen, wie beim Holz, nicht wahrnehmen kann. So bei gewöhnlicher rechtwinkeliger Leinenbindung und oblonger Begrenzung. Italienischer Drillich und ähnliche Bindungen mit diagonal verlaufenden Erhöhungen in der Leinwand zeigen in ihren Sprüngen meist Figuren, die sich auf Rhomben zurückführen lassen.

Andere Formen bilden sich, wenn Leinwandbilder im Laufe der Zeit ihre Spannung eingebüßt haben, faltig geworden sind und nun durch Antreiben der Keile wieder ins Gleiche gebracht werden. Auch das Rollen der Leinwandbilder bei Transporten, besonders dann, wenn unvorsichtigerweise die Farbenschicht nach innen statt nach außen gekehrt wurde, hat meist große Sprünge in der Farbenschicht zur Folge. Beim Antreiben der Keile verlaufen die Linien der größten Spannung häufig diagonal oder sie sind radiär nach der Ecke mit den stark angetriebenen Keilen gerichtet.



In der obenstehenden Figur bedeuten der Pfeil und die beiden Radien daneben die Richtung der stärksten Spannungen und die gestrichelten Linien die Richtung der Sprünge. Der Reihe nach kommen gewöhnlich alle vier Ecken mit dem

Antreiben daran, wonach die Sprungsysteme häufig nach allen vier Ecken hin bemerkt werden und begreiflicherweise in der großen Fläche unter einander Verbindungen eingehen (interferieren). Meistens bleibt das System, das einer einzigen Ecke entspricht, vorherrschend.

Gewöhnliche gitterförmige Sprungbildung auf Leinwandgemälden tritt dort am deutlichsten auf, wo die Grundierung und farbige Durchführung nur dünn sind.

Ein Beispiel feinster Gittercraquelure an einem Temperabilde von 1496 bildet der Carpaccio in der Wiener Galerie. Man suche sich das rechte Bein Christi. Eine gröbere Form zeigt in derselben Galerie das Ölgemälde des Caravaggio (Nr. 7) an einzelnen Stellen. An anderen vermischt sie sich mit anderen Sprungbildungen. Reguläre Leinwandcraquelure zeigen meist die Bilder der frühen und mittleren Zeit des Jacob v. Ruisdael Isaaksz, ebenso die frühen Bilder des Wynants (z. B. Nr. 502 der Brüsseler Galerie). Hobbemas echte Leinwandbilder zeigen ausnahmslos eine vertrauenerweckende Craquelure. Wer sollte die tausende von noch anderen Beispielen alle aufzählen!

Das Vorkommen von Diagonalsprüngen ist überaus deutlich an zwei Bildern der Braunschweiger Galerie, an dem Gillis van Valckenborch (Nr. 62) und an Rembrandts Noli me tangere (Nr. 235). Deutlich und leicht zu studieren ist diese Form von Craquelure ferner an dem Careño der Münchener Pinakothek (Nr. 1302), an dem Trooſt des Rijksmuseums zu Amsterdam (Nr. 1448), an dem großen Jan Davidsz de Heem der Wiener Akademie, ebendort an einem Blumenstück von Drechsler und an dem schönen Jan v. Huysum. Im German. Museum zu Nürnberg giebt der oft wiederholte Hieronymus von Georg Pencz (Nr. 256), in der Dresdener Galerie das Bild der Oosterwyck (Nr. 1334), im Prager Rudolfinum das Stillleben des N. van Gelder je ein gutes Beispiel.

An den Rändern treten nicht selten auch die Nägel im Blendrahmen als Ursachen für Sprungsysteme in der Leinwand auf, indem sie beim neuerlichen Spannen des alten Bildes Zentren bilden, von denen die Linien stärkster Spannung ausstrahlen. Es bilden sich in solchen Fällen gegen den Rand zu Systeme von Sprüngen, die an die Bogenfiguren von Eisenfeilspänen zwischen den zwei Magnetpolen erinnern.

Der große Beerstraeten im Rijksmuseum zu Amsterdam (Nr. 75, Amsterdam nach dem Brande von 1652) zeigt (so weit das Bild nicht übermalt ist) in der Fläche eine ziemlich regelmäßige Gittercraquelure. Nach dem Rande zu sieht man die bogenförmigen Büschel von Sprüngen, welche durch die Nägel veranlaßt sind. Auch der Hendrik Bloemaert, Nr. 124 desselben Museums, bietet ein solches Beispiel.

Stöße verschiedener Art gegen ein altes Leinwandbild erzeugen mannigfache Sprünge, jenachdem sie die Vorderseite oder die Rückseite treffen, entweder radiär angeordnete



Sprünge eines Bildes aus der Mitte des vor. Jahrhunderts.

oder rundliche Formen. Die letzteren sind oft annähernd konzentrisch, sehr häufig muschelförmig oder auch spiralig. Schleift eine schwere Kante auf der Rückseite eines Bildes, so entsteht eine ährenförmige Gestaltung der Sprünge, wobei immer vorausgesetzt ist, daß die Leinwand überhaupt Stand hält. Die obige Abbildung ist auf photographischem Wege nach den Sprüngen eines

Bildes aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts hergestellt. Die Aufnahme verdanke ich dem bekannten Amateurphotographen Em. Kastner in Wien.

Für konzentrische und damit verwandte Craqueluren giebt es unzählige Beispiele in vielen Galerien. Wer geleitet sein will, suche sich eine solche rundliche Sprungbildung an dem rechten Beine des Heiligen Hieronymus aus der Richtung des Jacopo Tintoretto in der Wiener Galerie (Nr. 459) auf oder an dem schönen Blumenstück, das in der Münchener Pinakothek wohl mit Recht dem J. Battiste Monnoyer zugeschrieben wird (Nr. 1346), oder er betrachte die Brust der trauernden Venus von Gerard Lairesse in Braunschweig (Nr. 288), auf einem Bilde, das nebenher auch eine ganz nette Gittercraqaelure aufweist. Muschelartige Formen sind höchst auffallend an dem schönen Wybrand v. Ghecst der Stuttgarter Galerie (Nr. 344), spiralige Sprünge und konzentrische Craquelure an dem großen Vertangen in Braunschweig. Um ährenförmige Craquelure zu sehen, braucht man nur vor einen der großen Rubens in Wien hinzutreten und die Stirn des Besessenen anzusehen, dem St. Ignatius den Teufel austreibt. Sehr deutlich ist diese Form auch an der Landschaft des Jan v. Huysum des Städelschen Instituts in Frankfurt (Nr. 298), ferner mitten auf dem Zeeman Nr. 342 (neu) in Braunschweig, auf dem Moucheron Nr. 378 der Casseler Galerie, neben hübscher gitterförmiger Sprungbildung. Ein gutes Beispiel einer spinnengewebeförmigen Sprungbildung sieht man an der Halbfigur Christi von Carlo Dolce in der Dresdener Galerie.

Jene Formen der Craquelure, welche von Stößen gegen die Leinwand herrühren, sind für uns die minder interessanten. Sie erlauben meist nur den Rückschluß auf eine nicht ganz vorsichtige Behandlungsweise in der Zeit, nachdem die Farbe spröde geworden war. Alte Sprünge sind fast immer mit dunklem Schmutz gefüllt und nicht mehr so scharfrandig als frisch entstandene. Hie und da hilft ein Beachten auch dieser durch Stoß entstandenen Sprünge zum Erkennen späterer Übermalungen, die ja bei den einzelnen Rißchen nicht innehalten konnten, sondern über die Furchen hinweggingen, auch wenn hinterher der Versuch gemacht worden sein sollte, „alte“ Sprünge in die Übermalung einzugraben. Diese Versuche werden ja fast immer in einer Farbenschicht gemacht, die noch nicht so trocken und spröde sein kann, als die

wirklich alte Malerei darunter. Ein geübtes Auge wird bald da, bald dort die mangelhafte Übereinstimmung von Alt und Neu erkennen, ganz abgesehen von der Verfärbung, welche bei den meisten Übermalungen doch immer nach einiger Zeit eintritt.

Aus den Sprungbildungen, die durch Stoß gegen Leinwandbilder hervorgerufen werden, wird niemand großen Nutzen für die Bestimmung der Schule oder gar des Meisters erwarten. Eine nicht zu verachtende Folgerung ist aber die, daß wir von solchen Sprungbildungen auf Leinwand als Malgrund zurückschließen dürfen. Wenn wir daher an einem Holzbilde recht charakteristische Leinwandcraquelierung finden, sind wir sicher, daß das Holz nur als spätere, nicht als ursprüngliche Unterlage für das Bild gedient hat. Es ist dann entweder mitsamt der alten Leinwand oder nur in seiner Farbenschicht auf Holz gebracht worden. Für einen Nachweis wertvoller Bilder in alten Inventaren ist es oft von Bedeutung, den ursprünglichen Malgrund sicher zu kennen.

Hier sei auch sofort der häufigen Fälle gedacht, in denen man in der Farbenschicht unzweideutige Holzcraquelure erkennt, wogegen die Rückseite Leinwand als scheinbaren Malgrund aufweist. Eine Übertragung von Holz auf Leinwand ist hier vorhergegangen. Auch das Übertragen von alter grober auf neue feine Leinwand sei in Erinnerung gebracht, da auch hier die Sprünge der Vorderseite nicht selten mit der Bindung der Leinwand an der Rückseite im Widerspruch stehen.

Bisher wurden Sprungbildungen von uns in Betracht gezogen, welche entweder die ganze Dicke des Bildes durchsetzten, wie die groben Sprünge und Risse der Malbretter, oder welche wenigstens die ganze Farbenschicht durchdrungen hatten. Angedeutet wurde freilich im Vorübergehen, daß die verschiedene Zähigkeit der Farbe und die wechselnde Dicke der Pinselstriche eine reine gleichmäßige Entwickelung regelrechter Netze von Sprüngen in mannigfacher Weise ver-

hindere. Ausdrücklich ist hier hervorzuheben, daß viele alte Meister überaus zähe Bindemittel gewählt haben müssen und daß sie ungemein sicher und selbstbewußt Lage auf Lage setzten, weshalb dann ihre Bilder, wenn auf Holz gemalt, nur selten und nur wenige Sprungbildungen zeigen. Paul Potter, Michel Miereveld, der jüngere David Teniers, Joost van Craesbeek sind hier zu nennen. Auch die Tafeln des Rubens zeigen eine nur bescheidene Craquelure. Derlei Bilder wirken wohl gerade aus diesem Grunde so überaus farbenfrisch auch in einer Entfernung, aus der stark craquelierte Bilder daneben unter sonst gleichen Bedingungen etwas matter erscheinen. Bilder auf Kupfergrund bekommen in den seltensten Fällen eine Craquelure und vertragen sogar bedeutende Ausbauchungen, ohne zu springen. Auch Gemälde auf Stein bleiben meist vor Craquelierung bewahrt. Von den seltenen Fällen fehlender Craquelure abgesehen, ist aber bei Holz oder gar bei Leinwand eine verwickelte Sprungbildung überaus gewöhnlich. Die dick und gleichmäßig aufgetragenen hellen Farben, besonders wenn sie viel Bleiweiß enthalten, craquelieren meist am regelmäßigsten, und zwar bei alten Bildern vom Grunde herauf. Daneben müssen wir aber auch noch jene Craqueluren betrachten, die nicht vom Malgrunde her entstehen, sondern im ungleichmäßigen Schrumpfen der oberen und obersten Farbenschichten ihre Ursache haben. Jeder vereinzelte Pinselstrich für sich müßte auch bei ganz unveränderlicher Unterlage durch sein allmähliches Austrocknen dazu wenigstens Gelegenheit geben, daß sich in ihm der Quere nach und der Länge nach Spannungen entwickeln, die unter Umständen zum Einreißen der Farbe führen könnten. Bei alten Bildern von besonders solider Technik, bei denen die untersten Farbenlagen stets ganz trocken waren, bevor wieder neue Schichten aufgesetzt wurden, bei denen einzelne Pinselstriche nur selten vorstechen und deren Pigmente und Bindemittel mit großer Sorgfalt ausgewählt und bereitet wurden, kam ein derlei Springen und Reißen der oberen Schichten nicht eher vor, als bis

eben das ganze Bild so spröde und alt geworden war, daß eine Craquelierung nur vom Grunde her durch die ganze Dicke der Grundierung und der künstlerischen Schicht entstehen konnte. Der innige Zusammenhang aller Schichten ist zweifellos ein Hauptmerkmal der alten Temperabilder und der Ölgemälde bis gegen 1520. Bei rasch hergestellten Bildern späterer Jahrhunderte, namentlich seit der Verbreitung vieler subjektiver Techniken ist es dagegen fast zur Regel geworden, daß die obersten Schichten zuerst einreißen, noch bevor die Untermalung und Untertuschung recht ausgetrocknet sind. Es ist nun von Wichtigkeit, diese oberflächliche Sprungbildung neuerer Bilder von derjenigen in älteren soliden Gemälden zu unterscheiden, auch wenn die alte Craquelure stellenweise eine solche ist, die nicht bis zum Malgrund hinabreicht. Zu diesem Zwecke müssen wir einige recht bezeichnende alte Beispiele auswählen, bei denen neben der regulären Sprungbildung, welche sowohl durch die Grundierung als auch durch die Farbenschicht reicht, auch eine mehr oberflächliche Craquelure vorkommt, die in der Farbenschicht ihren Sitz hat und vom Grunde her nur wenig oder gar nicht beeinflußt ist. Treten wir vor die großen Tafeln des Hugo van der Goes in der Gemäldesammlung des Ospedale von Santa Maria nuova in Florenz, also vor Gemälde von einer selten guten Erhaltung und von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Der Malgrund ist Eichenholz, auf dem das niederländische „primuersel“ aufgetragen ist. An zahlreichen Stellen hat sich die gewöhnliche gitterförmige Holzcraquelure entwickelt, die sich an die Richtung der Holzfaserung anschließt. An den Stellen dickeren Farbenauftrages ist aber die Sprungbildung durch die Richtung der Pinselstriche beeinflußt. Dort zeigt sich



vielfach eine Art Interferenz, ein Durcheinanderwirken der Brettcraquelure und der Pinselstrichcraquelure. Der Längsrichtung großer Pinselzüge folgt nämlich eine Reihe von feinen Rissen. Diese mehrfach durchkreuzend, treten aber noch andere feine Sprünge auf, die sich an die Richtung der Längsfaserung anschließen. Die nebenstehende schematische Abbildung wird den Zusammenhang noch klarer machen. Das System von Rißchen, das die Linien der gewöhnlichen Gittersprünge schief durchsetzt, gehört einem breiten, derberen Pinselstriche an. Man beachte dabei, daß die Florentiner Tafeln des Hugo van der Goes große Flächen einnehmen und derber gemalt sind als etwa die feinen Bildnisse von den Van Eycks oder die Bilder des Ursulaschreines von Memling.

Verwandt mit dem Beispiele an den Tafeln des Hugo van der Goes sind sehr viele andere an niederländischen und deutschen Bildern des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts. An dem Rogier v. d. Weyden im Maurizhuis im Haag kommen neben der gesunden alten Gittercraquelure auch Stellen vor, bei denen dicke Pinselstriche die regelmäßige Sprungbildung beeinflußten. Man betrachte z. B. den Himmel links vom Haupte des Nicodemus. Man sehe sich ferner die Craquelure über dem Horizont auf dem Melchisedekbilde des Dirk Bouts in München (Nr. 110) genau an, wo ebenfalls die Richtung der Pinselstriche die Craquelierung auffallend beeinflußt hat. Wieder in München bietet Nr. 55, der bekannte Tod der Maria, gute Beispiele, die hieher gehören. Der Apostel ganz rechts, der das Weihrauchfaß emporhält, zeigt an seinem linken Oberschenkel ganz deutlich die Beeinflussung der Sprünge durch die Richtung der Pinselstriche mit dicker, zäher Farbe. Unmittelbar daneben zeigt das viel dünner aufgetragene (übrigens auch sehr zähe) Saftgrün eine Gittercraquelure, die sich vollkommen an die Faserrichtung des Brettes hält. In den rötlichen Fliesen des Fußbodens sind die Sprünge wieder vielfach durch die Pinselzüge beeinflußt. — Ein Beispiel aus späterer Zeit bildet das Gemälde des jüngeren Bleker von 1643, das vor kurzem aus der Galerie Habich in die Casseler Galerie übergegangen ist. Der Himmel rings um den Kopf der mittleren Figur, besonders nach der Schulter herunter, zeigt eine höchst auffallende Beeinflussung seiner Sprünge durch die Pinselführung. Auffällig ist auch die Craquelierung auf einem sehr bekannten Bronzino der National-Galerie in London (Nr. 651), besonders am Unterleibe der Venus.

Nicht ganz selten beeinflußt auch eine derb gemalte Stelle, die noch vom Künstler selbst dadurch getilgt wurde, daß er sie übermalte (Pentiment, Reuezug), die Sprungbildung der obersten Schicht sehr bedeutend. Ja sogar die Pinselzüge einer etwas rohen Untermalung, deren Unebenheiten nach dem Trocknen nicht abgeschliffen worden ist, kommen nicht elten in der Sprungbildung alter Gemälde zum Ausdruck.

Als Beispiel nenne ich einen Jan Wynants der Brüsseler Galerie (Nr. 504), auf dem sich ein starker Einfluß der dicken Untermalung in der Sprungbildung erkennen läßt.

Eine Art Sonderstellung in Bezug auf Sprungbildung nimmt der Ultramarin ein, der in dicken Lagen wohl ausnahmslos seine besondere Craquelure hat. Die gewöhnliche Brettcraquelure kann ihm nicht beikommen; auch auf Leinwandbildern hat Ultramarin seine gesonderten Risse. Die breiten Furchen, die nicht über die Schichte des Ultramarin hinabreichen, weisen auf ein starkes Schrumpfen dieser Farbe, das nach einem vorausgegangenen starken Aufquellen häufig genug die tiefen Schatten des Ultramarin recht böse zugerichtet hat. Hier hilft auch das Pettenkofern nicht. Die oberflächlichen Risse im Ultramarin sind übrigens nicht selten der Ausdruck einer rohen Übermalung, wovon hier abgesehen wird, um zu bemerken, daß wir in vielen Rissen des Ultramarin nur eine Alterserscheinung vor uns haben.

In den meisten Fällen ist eine spätere Übermalung, auch wenn sie schon wieder so alt geworden ist, daß sie Sprünge bildete, von alt übermalten Stellen mit Sicherheit zu unterscheiden. Es sind jene häufigen Fälle, in denen die Pinselstriche der jüngeren Übermalung in ihrem Zuge und ihrer Führung der Malweise des alten Künstlers gar nicht entsprechen oder gar so sehr nachgedunkelt oder sich in der Färbung verändert haben, daß sie durch den Ton auffallen. Wenn hier auch im Laufe von 50—100 Jahren, die z. B. seit der Übermalung verstrichen sein sollen, die alten Risse des Bildes sich schon wieder auf

die Übermalung fortgesetzt haben, so wird eine leise Verfärbung, ein fremder Zug oder das auffallende Bestreben, die Führung des Pinsels unkenntlich zu machen, auf die richtige Fährte führen.

Beispiele vom Einreißen der alten Sprünge in die Übermalungen wird das geübte Auge bald in jeder Galerie zu finden wissen. Ein Beispiel des Übergangsstadiums von der flächenhaften schleierartigen Übermalung zur craquelierten sieht man an dem niederdeutschen oder niederländischen Bilde Nr. 10 der Braunschweiger Galerie. Vielfach ist die neuere Farbenschicht, die von einer Restauration herrührt, noch gleichmäßig ausgebreitet. Am Halse der Figur aber zeigt sich eine Stelle, wo die alte Craquelure schon in die Übermalung eingerissen hat (Notiz von 1893).

In den meisten Fällen war es die eingestandene Absicht des Restaurators, so viel als möglich die Sprünge verschwinden zu machen. Mit Raffinement wurde und wird meist die neue Farbe in die Ritzen und Fugen hineingestrichen. Wurden sehr zähe Bindemittel verwendet, so hält eine solche Übermalung auch sehr lange ohne Risse aus und hat dann für unverständige Bilderfreunde ihren Zweck vollkommen erreicht, indem sie kosmetisch wirkt und das Bild jünger aussehen macht, als es thatsächlich ist. Hat nun zwar die teilweise Übermalung keine Risse, so hält doch das alte Bild daneben nicht inne und craqueliert ruhig weiter, sodaß nach einiger Zeit der Gegensatz der alten Fläche mit Sprüngen und der neuen daneben ohne Craquelure zu Tage tritt. Die Verfärbung und das Nachdunkeln übermalter Stellen kann, so scheint es, dadurch vermieden werden, daß der wohl unterrichtete Restaurator die haltbarsten Bindemittel auswählt, die zu erreichen sind. Köster benutzte für ausgebesserte Stellen eine Temperauntermalung, die lasiert wurde. In ähnlicher Weise verfahren auch jetzt noch einige Methoden. Wie es heißt, hat der Bilderrestaurator Schlesinger die Temperatechnik ins Restaurieren eingeführt. Jos. Prems Verfahren wurde schon oben (S. 78 f.) angedeutet.

Eine frische Übermalung ist unter allen Umständen, wenn auch noch so geschickt ausgeführt, von den alten Stellen mit

Sicherheit zu unterscheiden, besonders bei gänzlich neu hergestellten Partien. Wer seinem Farbensinn hier nicht traut, mag ja die Probe mit der Nadel machen und die Entscheidung auf das Gebiet des Getastes übertragen. Wie schon Horsin Déon bemerkt, kann man nämlich alte und junge Farbe beim Anstechen mit einer Nähnadel sehr leicht unterscheiden. Lejeune verweist auf das Schaben mit dem Messer. Eine aufgemalte Craquelure, oder eine, die mit der Radiernadel eingerissen ist, kann nur flüchtige Beobachter täuschen. Hat ein Sammler oder Forscher genügende Aufmerksamkeit auf echte alte Craquelure verwendet, so wird er sich in solchen Fällen bald zurecht finden. Trägt er Brillen, so thue er diese weg und benütze, falls er weitsichtig ist, eine gute Lupe, an die er nahe mit dem Auge heran muß (das Umherfuchteln mit den Linsen einen Meter weit vom Auge ist unzweckmäßig). Falls er nahesichtig ist, hat er die beste Lupe im eigenen Auge, das er nur genügend nahe ans Bild zu bringen braucht, um überaus scharf zu sehen. Die Brillen müssen hiebei fort, da sie dem Auge eine starke Akkommodation auferlegen würden, die dem Kurzsichtigen unbedingt zu widerraten ist, besonders wenn sie sich bei fleißigem Bilderstudium sehr oft wiederholt. Das Beurteilen von technischen Feinheiten, wie Übermalungen, nur so aus der Entfernung, wie es von Halbkennern geschieht, ist einfach unmöglich.

Noch haben wir von den Unterschieden zu sprechen, die sich zwischen den alten oberflächlichen Sprüngen und den oberflächlichen Rissen in modernen Bildern auffinden lassen. Die Sprungbildungen moderner Bilder sind meist Lasurenrisse, oder Sprungsysteme seichter Art in den oberen Farbenschichten, entstanden durch wüstes Häufen neuer Farbensaucen, noch bevor die älteren tüchtig trocknen konnten. Die Breite der entstandenen Furchen übertrifft an solchen pastos gemalten und mit allerlei Siccativen durchsetzten Bildern die Tiefe gewöhnlich um ein mehrfaches. Das rasche Schrumpfen der obersten Schichten im Gefolge der beständigen allgemeinen Beimischung starker Trockenmittel muß ja zu einer Zer-

reißung der Farbe führen, die meist über die ganze Fläche ausgebreitet ist und die nicht weit in die Tiefe reichen kann, da noch gar keine innige Verbindung zwischen den einzelnen Lagen eingetreten ist und die oberste auf der nächst unteren förmlich rutscht. Man pilgere durch die Galerie des Palais Luxembourg in Paris, durch die Berliner National-Galerie, durch die moderne Abteilung des Städelschen Instituts in Frankfurt, durch einige Säle des Southkensington-Museums und der National-Galerie in London, durch andere Sammlungen moderner Bilder, um sich über solche Dinge eine bestimmte Anschauung zu bilden. Lasurenrisse, wie etwa bei James Ward, der 1859 gestorben ist, oder bei Hans Makart, der erst vor wenigen Jahren hingegangen ist, wird man bei alten Meistern vergeblich suchen. Wer viel bei modernen Malern verkehrt und sie schaffen sieht, lernt vieles, das er beim Beurteilen alter Gemälde verwerten kann. Viele Maler des 19. Jahrhunderts haben technisch sehr vorsichtig gearbeitet. Die sorgsame Technik z. B. der Nazarener, die schon oben hervorgehoben worden ist, kommt denn auch in der Sprungbildung dieser Gemälde eines Overbeck, Führich, vollkommen zum Ausdruck.

Das Studium der Craquelure bietet für den Forscher, für den Sammler, wohl auch für den Händler viele Vorteile. Es bewahrt vor phantastischen Deutungen jener mannigfachen Figuren, die aus dem Gewirre von Sprüngen hie und da herausgesehen werden können, und die von Manchen gelegentlich für Signaturen angesehen werden. Ein aufmerksames Beachten der Sprungbildungen ist ferner, wie wir gesehen haben, ein wichtiger Behelf beim Erkennen von Übermalungen, es ist eine angenehme Beihilfe bei der Bestimmung der Entstehungszeit eines Bildes und bei der Feststellung des ursprünglichen Malgrundes.

Die Risse und Sprünge im Firnis sind für den Forscher von geringer Bedeutung, so sehr der Sammler oder Galeriebeamte auch Ursache hat, sie genau zu beachten. Die Rückschlüsse, die sich aus der Craquelure für die Bestimmung von

Bildern ziehen lassen, sind wenige, da ein craquelierter Firnis meist nichts weiter bedeutet, als daß ein Bild nicht erst vor kurzem gefirnist worden ist. An alten Bildern dürfte in den seltensten Fällen noch der alte Firnis unverändert erhalten sein; zum mindesten wird ihn eine Lage neuen Firnisses bedecken.

Zum Kapitel über die Schäden an Gemälden vergl. bezüglich des Bolus Keim's „Technische Mitteilungen über Malerei" vom 1. Jan. 1888. Lucanus will das „Wachsen" des Bolus aus der Anwendung von großen Mengen Bleizucker und Silberglätte, neben der Terra di Siena erklären. Eine solche Anwendung dürfte aber niemals stattgefunden haben. Marcucci giebt gleichfalls eine veraltete Erklärung. — Das Vergilben behandelt Ludwig in der „Technik der Ölmalerei" II, S. 60 f., das Nachdunkeln Horsin Déon, derselbe auch die Blasenbildung an Gemälden und die Punktkrankheit („litarge"). — Über die Ultramarinkrankheit findet man die beste Auskunft in Pettenkofers Buch „Über Ölfarbe". — Sprünge und Risse sind vorübergehend schon erwähnt bei Armenini (ed. Ticozzi S. 173), später bei Merimée, Köster, Lucanus, Horsin Déon, aufmerksam betrachtet bei Eastlake in den „Materials" (I, 415), in A. W. Keim's Techn. Mitt. für Malerei 1892 Nr. 140, und bei Ludwig in der „Technik der Ölmalerei" (II, S. 49, 53). Vergl. auch meine Kleinen Galeriestudien (I, S. 4 ff.). Sehr lehrreich für die Sprungbildung an modernen Bildern war die technische Abteilung in der Münchener Glaspalastausstellung von 1893.

6) Das Reinigen, Regenerieren und Restaurieren. Die Schäden an Galeriebildern, wie wir sie oben betrachtet haben, mußten von jeher das Bestreben wachrufen, dem Verfall dieser mehr oder weniger kostbaren Werke der Malerei Einhalt zu thun oder die schon vorhandenen Schäden nach Möglichkeit wieder gut zu machen, also eine Wiederherstellung schadhafter Gemälde zu versuchen. Ehedem war das Restaurieren von Bildern eine Art geheime Kunst, und noch heute, nachdem doch längst alle Kniffe der Restauratoren von den wichtigsten Handgriffen herunter bis zu den Altweibermitteln in Büchern, Heften und Aufsätzen geschildert sind, wird hie und da eine gewisse Geheimthuerei

mit den Bilderrestaurationen beliebt, die in unseren Tagen der freien Öffentlichkeit nicht gerade dazu beiträgt, das Vertrauen in die geheimthuenden Galerieleitungen zu erhöhen. Es würde sich empfehlen, an öffentlichen Sammlungen ausführliche Protokolle über jeden Schritt zur Erhaltung einzelner Bilder nicht nur genau zu führen, sondern auch alljährlich zu veröffentlichen, unter Hinweis auf die guten oder schlimmen Erfahrungen, die mit den ausgeübten Methoden früher erzielt worden sind. Fragen von der hervorragenden nationalökonomischen Bedeutung der Erhaltung all der vielen Millionen, welche durch die Gemäldeschätze unserer Galerien repräsentiert werden, sollten heute der öffentlichen Begutachtung unterworfen sein und nicht von einzelnen Berufenen oder auch Unberufenen nach Willkür entschieden werden. Nicht, als ob in der Öffentlichkeit, in den Parlamenten, nicht überhaupt schon längst gelegentlich von der Wiederherstellung und Erhaltung alter Bilder in staatlichen Sammlungen die Rede gewesen wäre, und als ob nicht hie und da ein Jahresbericht die Frage gestreift hätte, aber eine regelmäßige Kontrolle durch die öffentliche Meinung, ja durch die Wissenschaft fehlt noch in den meisten Galerien. Als um 1729 Michelini Gemälde von einem Grund auf den anderen brachte, als Riario Wandgemälde in Leinwandbilder verwandelte und Picault in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts viele Bilder der königlichen Galerie zu Paris (darunter auch die Caritas des Andrea del Sarto, die jetzt im Louvre hängt, dort Nr. 1514) mit großer Gewandtheit von Holz abgelöst, auf Leinwand übertragen und restauriert hatte, war es ihnen noch möglich, ihr Geheimnis einigermaßen zu bewahren. Noch 1755 wurde Picaults Kunst als ein „secret“ bezeichnet, als man im Palais Luxembourg neben dem abgenommenen Brette die neue Leinwand mit dem übertragenen Andrea del Sarto staunend bewunderte.

Picault wußte bei seinem Verfahren den Malgrund zu erhalten, wie etwa der Papiergrund bei Abziehbildern erhalten bleibt. Die ältere italienische Art des Übertragens

zerstörte den alten Malgrund, was alles damals in Paris öffentlich besprochen wurde, da ein Maler Gautier behauptet hatte, Picaults Verfahren sei nichts neues und längst von einem Italiener ausgeübt worden. Gautiers „Observations sur l'histoire naturelle“ von 1752 und Pernetys Dictionnaire von 1757 kennen die ältere Art der Übertragung ganz genau. 1765 lernte De la Lande in Rom dieses Abnehmen und Rentoilieren schon als einen ziemlich häufig geübten Kunstgriff kennen. In Deutschland waren damals erst die allergewöhnlichsten Handgriffe der Reinigung von alten Gemälden in die Öffentlichkeit gedrungen, auf die übrigens schon alte Malerbücher geachtet hatten, wie das vom Berge Athos (vergl. Didrons Übersetzung S. 43) und eine Paduaner Handschrift aus dem 16. Jahrhundert (mitgeteilt bei der Merrifield II, S. 673). In der zweiten Auflage von M. Joh. Dauws „Wohlunterrichtetem und kunsterfahrenem Schilderer und Maler“ (1755) sind die Angaben auf dem Gebiete der Wiederherstellung alter Bilder noch sehr dürftig. Nur das Reinigen mit Seifenwasser und Asche wird erwähnt. Immer mehr aber dringt die Kenntnis von den Kunstgriffen der Bildererneuerer in die Öffentlichkeit.

Italien war augenscheinlich bahnbrechend in den Fragen der Erhaltung und Wiederherstellung von Gemälden. Die ältesten Nachrichten über das Rentoilieren von 1729 (mitgeteilt bei De la Lande), von 1752 (mitgeteilt bei Gautier) und mehrere andere Stimmen weisen auf Italien hin. Orlandis „Abecedario pittorico“ (1753) erörtert eine Reihe von wichtigen Operationen, die hieher gehören. Neben dem Reinigen, Auffrischen und Nähren der Gemälde, neben dem Auskitten von Löchern und dem unvermeidlichen Übermalen wird dort auch schon das Unterziehen der Gemälde mit neuer Leinwand, das Füttern („foderara“) der Bilder und das Abnehmen wurmstichiger Bretter von der Rückseite gelehrt. 1778 giebt es gar schon eine staatlich geleitete Restaurieranstalt zu Venedig, an welcher P. Edwards Vorstand war. Bald trägt dann auch in Deutschland das gedruckte Wort

zur Verbreitung der schönen Geheimnisse bei, so z. B. Goethes Propyläen (1799) und die deutsche Ausgabe der Ph. Hackertschen Abhandlung über das Firnissen (1800). Hacquins Übertragung der Madonna di Fuligno (1802) wird sofort in ihren Einzelheiten dem Publikum bekannt gegeben. In Burtins „Traité théorique et pratique" (1808), bei Köster in den drei Heften „Über Restaurierung alter Ölgemälde" (1827—1830), bei Lucanus in der „Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde" (1828), bei Montabert im „Traité complet", bei Merimée oder gar später bei Horsin Déon, Lejeune und vielen Anderen giebt es keine Geheimnisse mehr auf unserem Gebiete. Nun gar seit dem Mißgriff mit der Restaurierung des großen Andrea del Sarto in Berlin und seit ähnlichen Vorgängen im Louvre nimmt die Öffentlichkeit großen Anteil an allen Fragen, die mit der Wiederherstellung kostbarer Gemälde zusammenhängen.

Von einer Anleitung zum Restaurieren wird in unserem Handbuche nicht die Rede sein, und dies hauptsächlich deshalb, weil die heutigen Restauratoren im wesentlichen nichts anderes ausüben, als was längst gedruckt zu lesen ist. Die meisten unter ihnen begnügen sich sogar mit einigen wenigen ererbten Kunstgriffen und kennen nicht einmal das, was die Litteratur bietet, die ja alle Neuigkeiten getreu widerspiegelt, bis herauf zur Pravazschen Spritze, die dem Restaurator Schellein vom Sammler Dr. L. M. Politzer zu Versuchszwecken in die Hand gegeben wurde. Unser Handbuch bietet nur so viel, daß sich der Leser über die wichtigsten Kunstausdrücke und Handgriffe unterrichten kann und die Bücher zu finden weiß, die ausführliche Angaben enthalten.

Die Reinigung von Gemälden ist gewöhnlich eine sehr einfache, unschuldige Sache, wenn dabei nichts anderes zu thun ist, als den aufgehäuften Staub und Ruß von der gesunden Oberfläche zu entfernen. Bei Ölgemälden thut dann destilliertes Wasser, Regenwasser, ja sogar Brunnenwasser ganz gute Dienste, Wasser, das man freilich sorgfältig von der Unterlage, dem Malgrunde fern zu halten hat und nicht

in großen Mengen aufgießen darf. Lucanus ölte solche Bilder vorher ein. Daß Temperabilder durch Wasser verdorben werden, ist schon oben gesagt worden. Diese putzt man mit Terpentinöl, dem Terpentinspiritus oder Weingeist beigemischt ist. Derlei Putzwässer können mit Vorsicht auch zum einmaligen Auffrischen von Ölgemälden verwendet werden, und thun in schwachen Mischungen gute Dienste bei der Reinigung des Firnisüberzuges. Bei Merimée-Hebra ist freilich ein wahres Höllenrezept mitgeteilt, dessen Gebrauch gar nicht eindringlich genug widerraten werden kann. Das Köstersche Putzwasser (aus 210 gr rektifizierten Alkohols, 70 gr Terpentinöl, 2 gr Zedernöl und 4 gr Lavendelöl) ist viel milder und kann noch dadurch sehr abgeschwächt werden, daß man den Alkoholgehalt mehr oder weniger vermindert. Die brauchbaren Putzwässer, die mir bisher bekannt geworden sind, hatten alle das Gemeinsame, daß dem schärfsten Mittel, dem Alkohol und Terpentinspiritus (rektifizierten Terpentin) Balsame oder Öle beigefügt waren, die seine lösende Wirkung abschwächten. Pettenkofer warnt ängstlicher Weise vor allem Alkohol beim Putzen. Zum Entfernen des Firnisses empfiehlt er die langdauernde Anwendung von Terpentinöl oder Copaivabalsam. Für die Entfernung alter, längst fest gewordener Krusten von Schmutz aller Art reichen nun aber die gewöhnlichen milden Mittel nicht aus. Hier lehrt die Erfahrung, daß man zu Laugen seine Zuflucht nehmen muß, die freilich mit größter Vorsicht und nur auf eng abgegrenzten Stellen anzuwenden sind. Die älteren Verfahrungsweisen der Engländer, Franzosen und Deutschen sind in den Noten zur Übersetzung des Hackertschen Sendschreibens mitgeteilt (1800). Die Anwendung von Butter und fetten Ölen zur Reinigung ist sicher zu widerraten, wie sich denn auch gegen die Seife beachtenswerte Einwendungen haben hören lassen. Wenigstens paßt sie für die Reinigung von Bildern mit tiefen Sprüngen augenscheinlich wenig.

Das Reinigen der Bilder muß stets vorangehen, wenn weitere Operationen folgen sollen. Es wird sehr schwierig,

wenn die Farbe in Blasen aufgestanden ist („enlevure" bei Pernety) und bei der leisesten Berührung an einzelnen Stellen abbröckelt. Ein Waschen mittels Leinenläppchen oder Watte ist hier nicht mehr möglich; es muß dann in kleinen und kleinsten Partien mit den Fingern gewaschen werden. Stets hat man auch darauf bedacht zu sein, daß der Malgrund sich nicht mit Wasser stellenweise vollsaugen kann. Die Anwendung des Speichels bei kleinen Bildern ist sicher uralt. Burtin (1808) lobt dieselbe.

Die Operationen, die nun folgen, falls das Bild nach der Reinigung nicht gut aussieht, sind entweder ein neuerliches Firnissen oder eine Wiederbelebung des vorhandenen Firnisses und des Gemäldes darunter, oder Arbeiten, die dem weiten Gebiete der Gemälderestauration angehören.

Das Firnissen lehrt jeder Anstreicher, und wer es aus distinguiertem Munde hören will, daß der Pinsel dazu gehörig breit sei, daß er nicht tropfe, daß man nicht regellos auf der Fläche umherrutsche, der frage einen akademischen Maler und sehe ihm zu, wenn er seine Arbeiten für eine Ausstellung zurichtet. Wer im Pariser Salon vor der Eröffnung Zutritt hat, am jour du vernissage, sieht so viel Firnissen, daß er jedenfalls einen bleibenden Eindruck davon mitnimmt. Wie verschieden in ihrer Brauchbarkeit die einzelnen Firnisse sind, haben wir schon oben erfahren.

Das Wiederbeleben des Firnisses und der Farbenschichten ist zwar erst in neuester Zeit durch M. v. Pettenkofer auf eine wissenschaftliche Grundlage gestellt worden und hat erst dadurch für die Galerienkunde Bedeutung gewonnen, doch sind schon viel früher Versuche auf diesem Gebiete gemacht worden. Notizen im Manuskripte des Arztes De Meyern von 1632 handeln von einem „raviver" alter Bilder, und das längst bekannte Hinstellen vergilbter Ölgemälde in die Sonne gehört ebenfalls hieher. Längst geübt ist auch das sogen. Nähren der Bilder von der Rückseite, das schon Orlandi (1753) kennt. Das Pettenkofersche Wiederbeleben, „Regenerieren", ist aber etwas ganz Anderes, Neues und besteht darin, ein

gereinigtes Ölgemälde, dessen Firnis und Öl undurchsichtig geworden sind, durch Alkoholdünste und Einreiben mit Copaivabalsam wieder in einen Zustand zu versetzen, der dem frischen Aussehen nahe kommt. Darauf wurde schon im Abschnitte über die Schäden an alten Bildern angespielt. Das Regenerieren geschieht in niedrigen Kisten oder Kistchen, die über die, flach auf dem Boden oder auf einem Tische liegenden sorgsam gereinigten und ganz trockenen Bilder gestürzt werden. An den Boden der Kiste ist innen Flanell oder flach gepreßte Watte festgeleimt, die man mit Alkohol besprengt, wenn man die Kiste zum Regenerieren bereitlegt. Ist die Flanellschicht befeuchtet (sie darf übrigens nirgends tropfen), so stürzt man sie über das Bild, das ja selbstverständlich seine Schönseite nach oben kehrt. Oft genügen wenige Minuten, um den Firnis hell zu machen. Ist man ängstlich, die erweichende Wirkung der Alkoholdünste möchte die Farbenschichten zu sehr angreifen (die Harze haben übrigens einen Sättigungsgrad, der von selbst nicht überschritten wird), so kann man ja die Kiste aufheben, wann man will, um sich von der Sachlage zu überzeugen. Angenommen aber nicht zugegeben, daß man bei lange fortgesetzter Regenerierung die Farben wieder so weich bekommen könnte, als sie im frischen Zustande waren, so wäre damit den Bildern noch immer kein unheilbarer Schaden zugefügt worden, da man die Farben ja wieder ganz ruhig trocknen lassen kann. Freilich dürfen ungeschickte Hände nicht den weich gewordenen Firnis betasten, etwa mitten im Gesicht eines regenerierten Bildnisses, oder an den weichen Farben wischen. Ein regeneriertes Bild muß eben einige Stunden oder Tage vor Staub und Berührung geschützt aufbewahrt werden, bis sich beim Berühren an belanglosen Stellen, z. B. am übergeschlagenen Rande eines Leinwandbildes, nicht die mindeste Klebrigkeit mehr zeigt. Wie man ein derlei gefahrloses Vorgehen verketzern kann, ist mir niemals begreiflich gewesen. Halten wir etwa im allgemeinen unsere Zimmeröfen für höchst verderblich und gefährlich, weil sich daran

ab und zu ein Unvorsichtiger die Hände verbrannt hat? Die ganze Geschichte des Pettenkoferschen Regenerierens, die ja in den Kunstblättern leicht zu verfolgen ist, und die Pettenkofer in seinem Buche „Über Ölfarbe“ zum Teil selbst erzählt, lehrt, daß immer nur diejenigen sich ablehnend verhalten haben, die entweder das Pettenkofern gar nicht gekannt haben, oder die dahinter eine Art Jugendbrunnen für alle alten Bilder vermutet haben und sich in dieser Erwartung begreiflicherweise sehr getäuscht fanden. Bei stumpf gewordenen in den Farben gut erhaltenen Bildern unter Harzfirnissen thut das „Pettenkofern“ oft eine geradewegs überraschende Wirkung. Ist aber das Bild unter dem trüben Firnis versudelt und verputzt gewesen, so tritt begreiflicherweise nach der Aufhellung des Firnisses jeder Mangel um so auffallender hervor. Es hat übrigens wenig gefehlt und man hätte behauptet, daß diese Übermalungen erst durchs Pettenkofern auf die Bilder gekommen seien. An Ungereimtheiten hatte es wenigstens bei den Angriffen gegen Pettenkofers Verfahren keinen Mangel. Bei trüb gewordenen Ölfirnissen haben Alkoholdünste keine Dienste geleistet. Hier hilft Pettenkofer mit einer Ammoniakseife, über die er vor mehreren Jahren in München vorgetragen hat (vergl. Keims „Technische Mitteilungen für Malerei“ vom 1. Jan. 1888). In hartnäckigen Fällen wechselt Pettenkofer ab mit Einreibungen von Copaivabalsam und mit der Alkoholbehandlung. Das Alkoholverfahren Pettenkofers hat schon in vielen großen u. zw. in den bestgeleiteten Galerien Eingang gefunden (vergl. Uberto Valentinis „La riparazione ai dipinti“. 1891).

Was bisher besprochen wurde, wird alles noch nicht als Bilderrestauration angesehen, obwohl es die vorbereitenden Stufen dafür abzugeben pflegt. Das eigentliche Restaurieren beginnt erst dann, wenn an einzelnen Stellen des Bildes von den Händen des Restaurators oder eines geschickten Dilettanten Substanzen dazugethan oder weggenommen werden.

Einer der häufigsten Fälle ist das Ausfüllen von Löchern in der Farbe, das ziemlich allgemein mittels geleimten Kreidegrundes zu geschehen pflegt. Die Übermalung solcher Stellen kann von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet werden. Nimmt man das Restaurieren als eine Kosmetik der alten Bilder, so muß man das Ideal in jener Deckung der ausgekitteten Stellen erblicken, die sich in der vollkommensten Weise an die alte Malerei daneben anschließt und von dieser nicht zu unterscheiden ist. Stellt man sich dagegen auf den Standpunkt, der uns jedes Gemälde als geschichtliche Urkunde erscheinen läßt, so wird zwar das Auskitten selbst als Mittel zur Erhaltung des Denkmals, zur Verhinderung des weiteren Abspringens der Farbe gut zu heißen sein; eine täuschende Übermalung der ausgekitteten Stellen aber wird man von diesem Standpunkte aus für verwerflich halten. Die historische Auffassung dieser Frage beginnt sich Bahn zu brechen, wenigstens geben einige neuere Restauratoren nicht mehr darauf aus, mit den restaurierten Stellen unbedingt täuschen zu wollen, sondern sie streben nur danach, den weißen Grund der ausgekitteten Stelle in seiner Grellheit zu bedecken und mit den nächstliegenden Flächen in allgemeinen Zügen zusammenzustimmen. Aus einiger Entfernung betrachtet ist ein solches Ristauro ganz wirkungsvoll, in der Nähe aber giebt es sich sofort als das zu erkennen, was es ist. Die Restauratoren des 18. Jahrhunderts und viele auch in noch neuerer Zeit begnügten sich nicht damit, die ausgekitteten Stellen zu übermalen, sondern beglückten oft große Flächen des gesunden Bildes mit der Kunst ihres Pinsels, der meist den richtigen Ton auf der ausgeflickten Stelle nicht finden konnte und nun die falsche Farbe so weit verbreiten mußte, bis eine gewisse Harmonie hergestellt war. Die italienischen Restauratoren der Zeit um 1800 pflegten dabei tüftelig und tupfend vorzugehen, was schon Köster andeutet und tadelt (Köster Heft II, 1828). Andere malten wieder breit und frech über die ganze Fläche, indem sie den alten Meister verbesserten,

Dieses abrundeten, Jenes spitziger durchbildeten. Will man solche Bilder studieren, bestimmen, so muß vorerst das ganze geniale Restaurationswerk wieder herunter geputzt werden. Vor solchen Bildern segnet man jene Restauratoren, die keine eigentlichen schöpferischen Maler sind und nicht in Versuchung geraten ihr eigenes Machwerk statt des alten Bildes auf die Nachwelt zu bringen.

Das Ausfüllen von Gruben mittels einer Paste (entweder Kreidegrund oder „Stopffarbe“, d. i. Kremserweiß und ein Trockenöl) eignet sich besonders für die Restaurierung von Holzbildern. Bei durchdringenden Löchern in Leinwandbildern werden Flicken neuen festen Stoffes unter die Fehlstellen auf der Rückseite festgeklebt. Schon Lucanus spricht (III. Aufl. S. 96 f.) von dieser Art Leinwanden auszubessern. Ein auffallendes Beispiel bietet für dieses Ausflicken das Tiziansche Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen in der Wiener Galerie (Nr. 518).

Ist die Leinwand morsch geworden und kann sie nicht mehr weiter als Unterlage für ein wertvolles Bild dienen, ohne dieses in seinem Bestande durch das Abfallen der Farbe zu gefährden, so ist ein Unterziehen, Füttern mit neuer Leinwand oder ein Übertragen auf neue Leinwand vorzunehmen. Das einfache Unterziehen, das schon 1753 und 1757 bei Orlandi und Pernety, später bei Köster, Lucanus, Horsin Déon und anderen ausführlich behandelt ist, geschieht in der Weise, daß man zuerst das Bild vom Blendrahmen abnimmt und dann auf eine glatte Fläche mit der Schönseite ausbreitet. Ist die Leinwand auf ihrer Rückseite sehr rauch und ungleichmäßig, so wird sie mit Bimsstein geschliffen. Dann kleistert oder leimt der Restaurator die neue Leinwand auf die Rückseite des alten Bildes, worauf die Fläche gebügelt oder mit warmen Walzen aus Metall oder Holz niedergedrückt wird. Vom Bügeln der Bilder machen schon Goethes Propyläen bestimmte Mitteilung. Es ist begreiflich, daß Bilder von starkem Relief in der Farbe (z. B. Werke des Rembrandt und seiner pastos malenden Schüler) durch diese

Operation sehr leiden und ihren Hauptreiz verlieren, auch wenn sie nicht angebrannt werden, was vorgekommen sein soll. Bei diesem Verfahren werden die Ränder des Bildes an der Vorderseite mit dickem Papier beklebt, das noch handbreit über die Leinwand hinausragen muß, damit man für das Spannen der Fläche Angriffspunkte habe. Man findet die Reste dieser Papierstreifen noch häufig hinterher auf solchen Bildern als Zeugnis für die überstandene Operation. Auf die Einzelheiten des Unterziehens und die Behandlung der Blasen dabei können wir hier nicht näher eingehen, um rasch auch einige Kenntnis vom echten Rentoilieren zu erlangen, vom Übertragen der Farbenschicht auf eine ganz neue Leinwand. Diese Operation wird unvermeidlich, wenn die alte Leinwand so mürbe geworden ist, daß ein gänzlicher Zerfall des Bildes droht. Hier wird das abgenommene, ausgebreitete Gemälde an der Schönseite zunächst mit ungeleimtem Papier und Mehlkleister überpappt und diese Schutzhülle mittels Musselin oder Leinwand verstärkt. Das Ganze wird dann flach beschwert und muß hart austrocknen. Umgekehrtes Auflegen auf eine Holztafel von genau derselben Größe wie der frühere Blendrahmen. Umschlagen der Ränder, die an der Holztafel mit kleinen Nägeln befestigt werden. Die morsche alte Leinwand, die nun zu oberst liegt, wird schonend erweicht mit heißem Wasser und fadenweise abgezogen. Trocknen. Aufkleben neuer Leinwand. Sorgfältiges Ausstreichen derselben, Beschweren mit warmen Platten. Trocknen. Befreien der Schönseite von der Verpappung.

In den wesentlichen Vorgängen hat mit dem angedeuteten Verfahren große Ähnlichkeit das Abnehmen von Holz und Übertragen auf Leinwand oder auf neues Holz, eine Operation, die angezeigt erscheint, wenn die faulig und weich gewordene alte Tafel nicht mehr zu retten ist. Auch hier wird die Bildfläche verpappt. Das alte Holz wird durch Sägen, Hobeln, Raspeln, Kratzen bis auf einige Millimeter Dicke abgenommen. Ist die übrige Schicht des

Holzes gesund, so kann ein neues Brett aufgeleimt werden. Ist auch sie brüchig und morsch, so wird alles bis auf die Malerei entfernt. Diese erhält eine neue Grundierung, endlich eine neue Leinwand, wenn das Bild nicht auf Holz zu übertragen war. Das Übertragen von Holz auf Holz heißt „Marouflage“ und wird als unpraktisch jetzt nicht mehr ausgeübt. Als „Enlevage“ bezeichnen die Franzosen das Abnehmen eines Gemäldes vom Malgrunde überhaupt (vergl. besonders die Bücher von Horsin Déon und Lejeune). Dieses Abnehmen ist, wie wir gesehen haben, die erste und wichtigste Hälfte sowohl beim Rentoilieren als auch beim Marouflieren und beim Übertragen von Holz auf Leinwand.

Ein Ablösen der Farbenschicht von vorn her gelingt nur bei Bildern, die auf dickem Kreidegrund aufliegen. Auch hiebei wird die Bildfläche zuerst überklebt. Ist dieser Schutzmantel trocken, so wird der Gipsleimgrund mittels warmen Wassers allmählich erweicht und das in der Weise von den Rändern und den Ecken her, daß sich die ganze Farbschicht vom Grunde löst. Dann kann sie auf neuen Grund gebracht werden. Picault ist offenbar in dieser Weise vorgegangen.

Eine wichtige Obliegenheit des Restaurators ist auch die Beseitigung der Blasen. Köster ließ dünnen Leim unter die angestochene oder angebrochene Blase laufen und verteilte ihn darunter mit einem elastischen Stäbchen aus Fischbein. Nun klebte er Ölpapier darüber und bügelte die Stelle. Dieses Verfahren, das wohl längst vor Köster geübt worden sein dürfte, hat sich noch bis heute erhalten Schellein-Pollitzers Anwendung der Pravazschen Spritze hat keine große Verbreitung gefunden. Vielfach wurde gegen die Blasenkrankheit auch ein Punktierverfahren angewendet, bei welchem der flüssige dünne Leim unter die Farbschicht geblasen wurde, nachdem man die Bläschen oder Blasen mit einer Nadel angestochen hatte. Es giebt italienische Tafeln, die unser nördliches Klima in keiner Weise vertragen und auf denen immer von neuem wieder Bläschen aufschießen.

Diese Bilder sind eine Qual der Restauratoren, wenn der Besitzer sich nicht entschließen kann, sie auf Leinwand übertragen zu lassen. Immer von neuem werden Schönheitspflästerchen aus Ölpapier nötig, die so störend sind, wenn man ein Bild genießen oder studieren will.

Erinnern wir noch daran, daß das Abnehmen eines unheilbaren Firnisses und das Wegputzen von Übermalungen eine nicht seltene Beschäftigung der Restauratoren bildet. Der Firnis wurde in vergangenen Tagen viel häufiger für unheilbar gehalten und von den Bildern entfernt, als heute, da uns das Pettenkofern zur Verfügung steht, um die Trübungen aufzuhellen. Daß es eine Sache der Unmöglichkeit ist, den ganzen alten Firnis wegzubringen, hat Pettenkofer sehr hübsch erörtert. Wie sollte man auch dem Firnis in die feinsten kapillaren Spalten der Farbe nachgehen können, in die er längst eingedrungen ist? Das Abnehmen wird sich also nach unserer heutigen Erkenntnis auf die oberen Schichten beschränken. Nur allzudicke Firnislagen, die in mehreren Schichten übereinander unpraktischer Weise vor Zeiten aufgestrichen worden sind, und die mittels Regeneration oder Ammoniakseife, ja überhaupt in keiner Weise mehr durchsichtig gemacht werden können, wird man abnehmen.

Burtins „Traité" von 1808 und Bouviers „Manuel" (1827) geben schon als vielfach geübt zwei Arten an, den Firnis zu entfernen, die noch heute gebräuchlich sind, das Entfernen auf nassem Wege und das auf trockenem. Das letztere Verfahren geschieht mit dem Finger, der an einer Stelle damit beginnt, Harzpulver, etwa Colophoniumpulver, auf der Oberfläche des Bildes zu zerreiben. Dadurch wird bald auch der alte Firnis abgeschliffen. Von der abgeriebenen Stelle geht man weiter bis die ganze Fläche frei ist. Daß unendlich vorsichtig vorzugehen ist, um die Lasuren nicht mitzunehmen, ist zwar von vorn herein überklar, doch wurde und wird diese Thatsache durchaus nicht immer in Rechnung gezogen. Deß sind die zahllosen verriebenen Bilder Zeugen, die allerwärts zu finden sind. Auch das Abnehmen des alten

Firnisses auf nassem Wege mittels Putzwässer erfordert die größte Aufmerksamkeit, die nicht immer genügend vorhanden war, um die alten Gemälde vor dem Verputzen zu bewahren. Wenige gab es, die zur rechten Zeit inne zu halten wußten, bevor der Weingeist noch die Farbenschicht angegriffen hatte. Auch waren allerlei unklare Vorstellungen verbreitet, welche zu Vorschriften und Anweisungen führten, deren Barbarei jedem Bilderfreunde geradewegs das Herz erbeben machen. Köster schreibt 1827 ganz unverfroren: „Die Patina ist... eine feine Sache ..., aber in Fällen, wo die Patina nicht allein, sondern auch der letzte Farbenton mit einem dunklen harten Schmutz chemisch verbunden ist, kann darauf" (also auf die Patina und auf den letzten Farbenton) „leider keine Rücksicht genommen werden; beide müssen sich dem allgemeinen Besten aufopfern. Da ferner der Restaurator zugleich Maler sein muß, so wird ihm nicht schwer fallen, diejenigen Stellen, welche ihre Patina verloren haben, wieder durch Lasurtöne denen Teilen gleich zu stimmen, welche ihre Patina behalten haben". Die Bedenklichkeit dieses Geständnisses wird kaum dadurch abgeschwächt, daß Köster sehr bald davon spricht, es sei gewissenhafter Weise kein „Originalteil zu vernachlässigen".

Spricht schon aus solchen Andeutungen vom Aufopfern des „letzten Farbentones" mitsamt der „Patina" (die man als gelblich gewordenen Firnis zu deuten hat) eine geringe Pietät für die Werke alter Meister, so erhellt eine noch geringere aus dem Gebrauche, dem „gereinigten" Bilde wenigstens einen Galerieton, das ist einen gelblich tingierten Firnis auf den Leib zu schmieren. Sollte Jemand an der Thatsache dieser Albernheit zweifeln, so lese er die unverholene Anweisung zum Aufstreichen einer **„patine imitant le vieux vernis"**, einer Patina, welche den alten Firnis nachahmt, bei Horsin Déon (S. 125) und lasse sich hier die Versicherung mitteilen, daß in einer großen Galerie dasselbe Manöver noch vor wenigen Jahren ausgeführt wurde, weil man dem großen Publikum die farbenfrischen Trecentisten und

Quattrocentisten nicht in ihrer grellen Buntheit zeigen wollte.

Die Entfernung junger Übermalungen geschieht ohne Schwierigkeit durch ein Abwischen mit schwachen Putzwässern. Alte Übermalungen erfordern dagegen geübte Hände und ein scharfes Auge. Der Restaurator muß jeden Augenblick wissen, ob er noch in der Übermalung arbeitet, oder schon bis zum Alten vorgedrungen ist.

Je feiner solche Operationen sind, desto mehr ist dem Sammler und Dilettanten zu widerraten, selbstthätig aufzutreten. Zum mindesten verdiene er seine Sporen an wertlosen Bildern und überlasse die Wiederherstellung bedeutender Kunstwerke bewährten Händen. Der Sammler beachte auch, daß gar häufig unter den Übermalungen nicht viel Erfreuliches zu finden ist: etwa die Spuren einer brutalen Abreibung oder gar das nackte Brett. Die Fälle, daß unter einer vollständig übermalten Fläche beim Entfernen der obersten Farbenschichten ein ungeahntes, treffliches Bild zum Vorschein kommt, sind verzweifelt selten. Lejeune (guide I, 54) spricht von solchen Fällen und verweist auf einen Natoire, der gänzlich mit einer anderen Darstellung aus der Zeit des Louis David bedeckt war und bei der Entfernung des neueren Bildes seine Auferstehung feierte. Übermalungen einzelner Gruppen sind weit häufiger und wurden meist durch frömmelnde Besitzer veranlaßt, die eine wohlbekleidete heilige Familie einer Gruppe nackter Nymphen vorzogen. Daß mit der Übermalung eine Art Urkundenfälschung begangen wurde, scheint diese zarten Gewissen nicht beirrt zu haben.

Die Ausbesserung der Malbretter geht den Tischler an, doch hat sie unter der Aufsicht und auf die Anweisung des Restaurators hin zu geschehen, was dazu Anlaß giebt, hier wenigstens auf die häufigste Form der Ausbesserung, auf das Parquettieren („le parquetage") hinzuweisen. Gute Winke, wie der Holzrost, das Holzgitter an dem Malbrett zu befestigen ist, wie es aussehen soll und ähnliche Auskünfte findet man bei Köster und Horsin Déon. Auch das Aufleimen

eines zweiten und dritten Brettes und allerlei Einschachtelungen sind in der Litteratur erwähnt.

Das Geradebiegen geschwundener Holzbilder hat stets ganz allmählich zu geschehen. Lucanus befeuchtete die Rückseite, was kaum zu befürworten ist. Die Hauptsache bei der Heilung solcher gebogener Bretter ist zweifellos die Entfernung und zwar die dauernde Entfernung aus trockener heißer Luft.

Die Heilung und das Verhüten des Wurmstiches geschieht durch ein Tränken des Brettes mit giftigen Substanzen. Die alten Rezepte waren eine Zeit lang in Vergessenheit geraten, sodaß in neuerer Zeit z. B. Köster in einem seiner Hefte „über die Restauration alter Ölgemälde“ (1828) kein Mittel gegen Wurmfraß anzuführen weiß. Zur selben Zeit aber giebt Lucanus (in der ersten Auflage seiner „Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde“, 1828, S. 20) eine Anweisung, wie man dem Wurmstich entgegentreten kann. Lucanus tränkte das Brett mit einer Lösung von Quecksilbersublimat in Weingeist. Nach dem Trocknen überstrich er das Holz mit einer dünnen Lage Bleiweiß, Grünspan, Leinöl und Terpentinöl. Endlich wurden die Wurmgänge ausgekittet, wonach die ganze Rückseite noch braun überstrichen wurde.

Wer selbstthätig im Wiederherstellen alter Bilder auftreten will, thut gut, bei Restauratoren in die Lehre zu gehen und dort das Technische zu erlernen. Was in der Litteratur zu finden ist, wurde im Text angedeutet. Ergänzend sei hier noch hingewiesen auf D’Arclais de Montamy’s „Traité des couleurs pour la peinture en émail“ Paris 1765 (S. 223 ff.), auf Ant. Jos. Pernetys „Dictionnaire portatif de peinture sc. et grav.“ Paris 1757 Artikel „Rentoiler“ und „Reparer“, auf Joh. Quirin Jahns „Abhandlung über das Bleichen ... der Öle“ (1803) mit einem „Anhang über die Ausbesserung, das Auffrischen und die Abziehung alter Gemälde“. Die deutschen Übersetzungen des Bouvierschen Handbuches nnd die Hebra’sche Übersetzung des Merimée bringen Abschnitte über Restaurierung von Ölgemälden. Burtin’s Mitteilungen und später die von Lejeune sind wertvoll. Ein Kapitel bei Ludwig: „Technik der Ölmalerei“ II, S. 54 ff.

ist vielfach veraltet. Vieles ist in Zeitschriften zerstreut: in den „Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts", den Recensionen und Mitteilungen für bildende Kunst, in der Zeitschrift für bildende Kunst, in den Mitteilungen des Österr. Museums für Kunst und Industrie, in Keim's Technischen Mitteilungen für Malerei und der Chronik für vervielfältigende Kunst. Vergl. auch Waagen's „Kleine Schriften" S. 34 ff. und Emile Galichon's „Restauration des tableaux du Louvre" (Paris 1860).

II.

Abschätzen des künstlerischen Wertes, ästhetische Erwägungen.

Die Beantwortung der Fragen nach dem gut oder schlecht und nach den Zwischenstufen giebt uns eine Richtschnur für das Abschätzen des Kunstwertes. Bei welcher Wissenschaft müssen wir uns nun Rats erholen, um jene Fragen zu beantworten? Daß es die Kunstwissenschaft ist, die hier eintreten muß, ist ja nicht zweifelhaft, aber diese umfaßt die Ästhetik, die Kunstgeschichte, alles Technische, ja überhaupt alles, was mit der Kunst zusammenhängt. Nennen wir die Ästhetik im Sinne allgemeiner Kunstpsychologie als das Fach, welches den Schlüssel enthält für die Entscheidung zwischen gut oder schlecht, so ergeben sich die wenigsten Widersprüche, weil man es immerhin für die Aufgabe der Kunstpsychologie halten kann, Kunstwerke so zu betrachten, daß unser Denken zur Taxierung eben dieser Kunstwerke gezwungen wird. Faßte man aber die Ästhetik nicht als Kunstpsychologie auf, sondern in einem (freilich veralteten) Sinne als Schönheitslehre, so fiele die Beurteilung von gut oder schlecht nicht ihr, sondern einfach dem allgemeinen Kunstwissen zu, wenn man nicht gut mit schön und schlecht mit unschön verwechseln wollte. Der Autor steht auf dem Standpunkte, daß man beide Fragen nicht vermischen dürfe und daß man die Ästhetik am ungezwungensten als Psychologie, angewendet auf Kunstwerke, auffasse (erstlich in dem Sinne, daß sie auf methodischem Wege die Entstehung

des Kunstwerkes psychologisch studiere und weiterhin, daß sie zu ermitteln habe, welche Kunstwerke dem Ästhetiker selbst und anderen Beobachtern von verschiedenster Veranlagung und Vorbildung wohlgefallen oder mißfallen. Den Gründen dieses Wohlgefallens oder Mißfallens hätte der Ästhetiker nachzugehen. Seine Schlüsse aber, auf Wohlgefallen oder Mißfallen aufgebaut, haben nicht die zwingende Bedeutung von Urteilen der Logik. Für die Aussprüche schön oder unschön tritt der eigentümliche Geschmack jedes Beobachters in sein volles Recht. Für die Entscheidung zwischen gut und schlecht aber suche ich eine feste Grundlage. Deshalb lassen wir hier auch den sogenannten Begriff des Schönen gänzlich fallen, den niemand bisher genügend zu definieren vermochte (Dürer schreibt: „Was ... die Schönheit sei, das weis ich nit“ und ganz analog viele Andere). Er läßt sich nie von subjektiven Elementen reinigen und muß deshalb ein ewig schwankender sein, der keine Basis für brauchbare Erörterungen abgeben könnte. Wir sprechen dagegen von einem künstlerischen Wert des Objektes, dem auf logischem Wege etwas leichter beizukommen ist. So können wir von der Frage nach schön oder unschön und von der nach dem Wohlgefallen oder Mißfallen die Entscheidung zwischen gut oder schlecht an den Kunstwerken strenge sondern. Der gewöhnliche Gebrauch vermengt beide Standpunkte und meint, ein Kunstwerk sei dann auch gut, wenn es Einem gefalle, und umgekehrt. Diese Vermengung führt eine vollständige Einseitigkeit des Urteils mit sich, eine Ungerechtigkeit gegen alles, was beim ersten Beschnuppern nicht sofort als ästhetischer Weihrauch in die Nase steigt, oder was, bei anderer Geschmacksrichtung, nicht jenen haut-goût hat, der gerade dem subjektiven Wohlgefallen entspricht. Der Ästhetiker, der Historiker, der Händler, noch mehr der Gemälderestaurator muß unbedingt über diese niedrigen Stufen der Begutachtung hinaus und mit der unendlichen Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen wohl vertraut sein, die bei verschiedenen Nationen und zu verschiedenen Zeiten beobachtet

werden. Er darf auch das: gut oder schlecht, von dem wir noch weiters zu sprechen haben, nicht einseitig auffassen, etwa nur allein vom modernen Standpunkte des Kunstwissens, sondern er muß zu beurteilen verstehen, ob ein Gemälde in der Zeit, in der es entstanden ist, für gut oder schlecht angesehen werden mußte. Wir können die Hintergründe mit Bergen, über denen statt eines abgetönten Himmels ein leerer Goldgrund aufsteigt, nicht mit demselben Maßstabe messen, den wir an eine Landschaft von Theod. Rousseau oder von Andreas Achenbach anlegen müssen. Die Förderungen und Hemmungen, die jedem Künstler durch sein Zeitalter zu teil werden, sind dabei stets in Rechnung zu ziehen. All das ist logische Denkarbeit. Um in historischem Sinne, wie es hier angedeutet wurde, messen zu können, also relativ zur Entstehungszeit, müssen wir vorher jedenfalls ein absolutes Maß gewinnen, in welchem der Kunstwert anzugeben ist. Vorerst müssen wir wissen, ob ein Gemälde überhaupt gut oder schlecht ist, bevor wir die Zeit in die Frage mit einbeziehen. Auch diesem absoluten Maßstabe ist auf objektivem logischem Wege nahezukommen. Denn zweifellos giebt es Eigenschaften am Kunstwerke selbst, die jeden Verständigen und Urteilsfähigen zwingen, das Kunstwerk deshalb für vorzüglich oder elend zu halten, weil jene Eigenschaften sich logisch prüfen und nicht selten sogar durch Messung bestimmen lassen (z. B. räumliche Verhältnisse, Grade der Beleuchtung, Abtönung und Wahl der Farben, Sinn oder Unsinn der Darstellung und vieles andere). Wie überall, giebt es auch hier Zwischenstufen und Verwickelungen, für deren Beurteilung unser Denken noch nicht genügend vorgebildet ist oder vielleicht nie sein wird. Aber sollen wir denn, um einen analogen Fall heranzuziehen, überhaupt nicht daran arbeiten, unsere chemischen Analysen zu verbessern, weil wir niemals das Unmögliche erreichen werden, daß bei keiner Zerlegung irgend ein unerklärter Rest übrig bleibt? Dort den mannigfachsten materiellen Stoffen gegenüber, wie hier vor unzähligen Kunsterzeugnissen giebt

es eben Gebiete, nach denen wir hinstreben, ohne sie erreichen zu können. Dieses hinstrebende Bemühen ist gesunde Lebensäußerung.

Die Beurteilung des Kunstwertes hat innerhalb gewisser Grenzen eine große Sicherheit. Wir nehmen ein Beispiel vor: ein Maler soll einen angesehenen Herrn aus unseren modernen Kreisen im Bildnis darstellen. Hat er die Körperverhältnisse richtig erfaßt, also die Formen „getroffen", ist kein Farbenton mituntergelaufen, der sich dem Ganzen nicht fügt, hat er eine Stellung und Haltung gewählt, die unseren Begriffen von Ansehen und Würde entsprechen, so wird sein Gemälde zum mindesten „korrekt", d. h. wenigstens nicht schlecht sein. Kommen noch Eigenschaften hinzu, die erkennen lassen, daß der Künstler mit großer technischer Freiheit und Sicherheit gemalt hat, daß jeder Pinselstrich bewußt und motiviert hingesetzt ist, daß etwa geistreiche Züge angebracht sind, die den Dargestellten in seinem Wesen besonders charakterisieren oder was der Vorzüge noch mehr wären, so werden sich ruhige Beurteiler dahin einigen, das Bild sei vorzüglich. Einen konkurrierenden Maler, einen Künstler, der ein abgesagter Feind aller Porträtmalerei wäre, oder einen anderen, welchen der gewöhnliche Brotneid blind für alle fremden Vorzüge gemacht hat, dürfte man freilich nicht fragen. Hätte ein anderer Künstler bei derselben Aufgabe alle Formen beispielsweise auffallend plump modelliert, die Hände verzeichnet, seiner Figur eine unwahre Haltung gegeben, den Raum, in welchem die Figur steht, mit Fehlern gegen die Linienperspektive gezeichnet, so ließe sich unschwer der Ausspruch thun: das Bild ist nicht gelungen, es ist geradewegs schlecht, stümperhaft.

Hiemit sei auf die beiden polaren Gegensätze bei der Abschätzung des Kunstwertes hingewiesen, Gegensätze, über die nur derjenige unklar sein kann, dem das nötige Kunstwissen ganz fremd ist. Je weiter von den Polen entfernt, desto mehr wird freilich eine Meinungsverschiedenheit auch unter den Wissenden denkbar sein. Wer es versucht, recht

tief in das Wesen der bildenden Künste einzudringen, wird auch gerne zugestehen, daß bei einer feineren Taxierung von der ästhetischen Analyse immer ein unsicherer Rest, ob groß oder klein, übrig bleibt, mit dem wir logisch nicht fertig werden und mit dem wir uns auf subjektive Weise auseinandersetzen müssen. Gar selten wird aber dieser subjektive Rest so groß sein, daß er uns ratlos machen könnte; nicht einmal phantastischen Gestalten gegenüber, wie sie uns auf den Bildern des Hieron. Bosch, Peeter Brueghel und Anderer begegnen. Aus dem Beispiele mit dem Porträt eines angesehenen Herrn mußten wir schon ersehen, daß es gewisse auffallende Eigenschaften sind, auf die wir vernünftiger Weise bei unserer Taxierung losgehen. Aus derlei Erwägungen sind auch die Kategorien der alten Malerbücher entstanden, die von Zeichnung, Kolorit, Komposition handeln, oder die Versuche, eine ästhetische Würdigung verschiedener Maler in Tabellenform zu bringen. Der bekannteste Versuch dieser Art ist die Wage des De Piles von 1708, welche „Composition“, „Dessin“, „Coloris“ und „Expression“ als die vier Hauptpunkte nennt, auf die man bei der Abschätzung der künstlerischen Bedeutung zu achten habe. Mehr als dreißig Jahre früher hatte C. A. Du Fresnoy in seinem lateinischen Gedichte „de arte graphica“ die Erfindung, „Inventio“, die Zeichnung „Positura“ und die Farbengebung „Chromatica“ (ars) als die wichtigsten Rubriken genannt. Dupuy du Grez (1699) spricht von Zeichnung, Färbung und Komposition („Traité de la peinture“), Burtins Waage von 1808 ist viel mehr ins einzelne durchgebildet und stellt die Erfindung, Komposition und Anordnung („Invention, Composition et Disposition“) als erste Rubrik voran, läßt Zeichnung, Linearperspektive, Ausdruck und Stellungen nachfolgen, und beurteilt in den letzten Rubriken noch acht Punkte, die sich auf die Färbung beziehen. Auf einzelne Stilperioden verschiedener Meister oder gar auf einzelne Werke wurde dabei nicht eingegangen. Ganz im allgemeinen klassifizierte Burtin einen Annibale

Caracci, Tizian, Rembrandt &c., als ob sie bei ihm ein Examen abgelegt hätten. Derlei Klassifikationen sind gewiß ganz verfehlt. Jede Kunstperiode, jede Stilart, jede ausgeprägte Individualität hat ihre Berechtigung, jede bot in gewissen Werken ihr Bestes, das bis zu einem gewissen Grade inkommensurabel ist. Besonders bei Künstlern aus verschiedenen Entwicklungsperioden tritt diese hervor. Wer sollte beweisen können, daß Tizian künstlerisch mehr bedeute als Giotto? Beide liegen nach Zeit und Stil weit von einander, beide bilden Höhepunkte in der Geschichte der Malerei; aber ein Messen giebt es hier nicht. Dies gilt ja von allen derlei Vergleichungen, ob sie große Maler oder große Musiker, oder große Staatsmänner betreffen. Innerhalb einer bestimmten Kunstperiode oder Stilrichtung werden wir aber ohne Schwierigkeit die Spreu vom Weizen sondern können, ohne dabei gerade Schulmeister spielen zu wollen.

Die fruchtbaren Gedanken, die der Klassifikation eines de Piles und Burtin zu Grunde liegen, wollen wir hier benützen, um uns klar zu machen, daß es doch immer gewisse einzelne Eigenschaften der Bilder sind, über die man sich klar sein muß, bevor ein Gesamturteil gewonnen werden kann.

Sehr einleuchtend ist es, daß wir zunächst dem Gedankengehalte eines Bildes nachspüren. Was ist dargestellt, welcher Vorgang geschildert, welche Gegenstände sind wiedergegeben? Selten wird es nennenswerte Schwierigkeiten machen, uns über den Gedankengehalt klar zu werden. Die meisten holländischen Maler erzählen ziemlich deutlich, oft nur zu deutlich für unsern heutigen Geschmack; doch erinnere man sich auch, wie viele Bilder in öffentlichen Galerien hängen, von Tausenden jedes Jahr betrachtet werden und dennoch eine sichere Deutung bisher nicht gefunden haben oder auf eine zutreffende Erklärung jahrzehntelang haben warten müssen, nachdem einmal die alte Überlieferung abgerissen war. Tizians sogen. Himmlische und irdische Liebe der Galerie Borghese scheint (nach Thausings Erörterungen) eigentlich die Braut eines Nürnberger Patriziers darzustellen,

bei der sich Venus und Amor eingefunden haben. Überaus zahlreich sind die früheren Deutungen (die Herm. Riegel vor Jahren in der Augsburger Allgemeinen Zeitung besprochen hat). Auch Giorgiones Gemälde sind keineswegs in ihrem Gedankengehalt immer klar. Wie sehr Rembrandts Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis in seiner Deutung mißverstanden wurde, hat man in jüngster Zeit an vielen Orten gelesen. Gute Erzähler von klaren Begebenheiten waren Jan Steen, Hogarth, auf anderem Gebiete Führich. Adolf Menzels Geist und Talent kommt auch in der Klarheit seiner Darstellungen zum Ausdruck.

Diese Erwägungen führen uns zur Komposition der Bilder, deren Kunstwert wir abschätzen sollen, also zur Frage, wie der allgemeine Gedankengehalt vom Künstler zum Ausdruck gebracht ist. Der allgemeine Gedanke, die Erfindung kann unter Umständen ganz gelungen sein, doch weiß mancher Künstler seine Figuren nicht gut zu stellen und ihr gegenseitiges Verhältnis nicht vollkommen zu erfassen, sie nicht in Gruppen zu bringen, die weder an der Symmetrie der mittelalterlichen Malerei kranken, noch ganz regellos angeordnet sind. Figuren, auf denen in der Erfindung das Hauptgewicht liegt, müssen ja doch naturgemäß leicht aufzufinden sein und sollen sich nicht in den mittleren Gründen verlieren. Erzählt jemand im Leben unklar, schildert er Situationen in verworrener Weise, so haftet damit seinen Mitteilungen zweifellos ein Mangel an. In der Kunst, in der Malerei, gilt sicher dieselbe Logik. Hier muß der gesunde Verstand aushelfen. Besondere Regeln zu geben, ist nicht am Platze, da sie in der Kunstübung wie in der Beurteilung nur allzuleicht zu dem führen, was wir „akademisch“ nennen. Diderots Versuch über die Malerei und Goethes Bemerkungen dazu sind für solche Erwägungen höchst lehrreich. Ob wir uns nun auf die Seite des Akademischen, Regelmäßigen, Überdachten stellen, oder lieber Kunstwerke betrachten, die ohne viele Umstände aus einer großen künstlerischen Begabung herausgewachsen sind, jedenfalls müssen wir uns darüber

klar sein, ob Figuren, Landschaft, Architektur, Beiwerk charakteristisch erfunden sind, ob z. B. der Gesichtsausdruck zu dem paßt, was der Maler die Figur ausführen läßt, ob die Stellung und Haltung klar und unzweideutig Bewegung oder Ruhe zum Ausdruck bringen. Man mißverstehe nicht den Ausdruck: Bewegung. Die bildenden Künste können solche in höchst packender Weise darstellen und dies damit, daß sie entweder den Ausgangspunkt oder den Endpunkt der Bewegung festhalten, weil sich an diese in unserem Gedächtnis hauptsächlich der Begriff von Bewegung knüpft. Die Zwischenstufen werden von bewegten Körpern so rasch durchlaufen, daß sie nicht eben so fest in der Erinnerung haften bleiben. Harleß in seinem Lehrbuch der plastischen Anatomie und Brücke in einem Essai haben klare Gedanken über diese Dinge veröffentlicht, die thatsächlich neu waren. Vorher wurde der psychologische Zusammenhang in der Darstellung von Bewegung mehr geahnt und empfunden als klar ausgesprochen. Photographische Momentaufnahmen nach bewegten Körpern bewiesen seither, daß die Phasen mitten zwischen Ausgang und Ende der Bewegung künstlerisch wirkungslos sind. Mache ich z. B. eine photographische Aufnahme des Pendels einer Uhr, gerade wenn es durch die Gleichgewichtslage schwingt, so wird das erzielte Bild gleichbedeutend sein mit der Abbildung eines ruhenden Pendels. Läßt man aber das Pendel in seiner Darstellung recht weit von seiner Gleichgewichtslage entfernt sein, so wird jedes Kind den Eindruck empfangen, daß jenes Pendel schwingen müsse. Wir erfahren ja schon früh genug, daß ein Pendel sich nicht in jener schiefen Stellung erhalten kann. Watelet im „l'art de peindre“ (1760) lehrt das Entgegengesetzte und meint, daß jede Phase der Bewegung für die malerische Darstellung gut sei; doch ist ihm klar, daß man die Kraft zum Ausdruck bringen müsse, die zur Ausführung der dargestellten Bewegung nötig ist. Diesen Punkt haben alle Malertalente, schon gar seit Michelangelos Auftreten, praktisch berücksichtigt, besonders darin, daß sie die Muskeln, denen die Bewegung oblag, kräftig betonten. Viele

neuere Malerbücher handeln von solchen Erörterungen. Die Grenzen für die Darstellung der Ausgangspunkte und des Abschlusses der Bewegung muß die Physik, die Anatomie und Physiologie lehren. Die Physiologie des Fliegens hat Sig. Exner geistreich behandelt, und so stände uns denn bei der Beurteilung bewegter und ruhiger Figuren ein wissenschaftlicher Hintergrund zur Verfügung, der uns gestattet, jedesmal unsere erste Empfindung zu überprüfen. Ein Gleiches ists bei der Beurteilung des Gesichtsausdruckes, der eben so Künstler und Gelehrte wie Laien seit jeher lebhaft interessiert hat. Am meisten anregend finde ich in dieser Beziehung Campers Vorlesungen, in denen auf ältere Autoren hingewiesen wird, und die Mitteilungen Darwins in seinem bekannten Werke über den Gesichtsausdruck bei Menschen und Tieren. In guten Lehrbüchern der Anatomie, besonders bei Harleß, findet man ferner genug des Wissenswerten.

Wie sehr ausgeklügelt nun aber die Charakteristik der Figuren, ja auch ihrer Umgebung sein mag, wie deutlich Bewegung, Ruhe in der ganzen Figur oder im Antlitz berechnet sei, so bleibt die künstlerische Wirkung gänzlich aus, wenn die Zeichnung und Modellierung nicht vollkommen sind. Die Darstellung des Körperlichen, die Modellierung läßt sich in manchen Fällen von den Umrissen trennen, ist aber oft so innig mit dem verwachsen, was man an Bildern die Zeichnung nennt, daß wir hier (ohnedies abgeneigt, wirkliche Kategorien aufzustellen) beide in einem Atem nennen. Bei vielen Richtungen der Malerei, bei allen Realisten und Naturalisten, ist ja der Kontur nichts anderes als die oft ganz verschwommene unbestimmte Begrenzung der Modellierung. Zur Beurteilung von Umriß und Form bedarf der Kritiker vielleicht mehr Kunstwissen auf den Gebieten der Anatomie und Perspektive als der Künstler selbst, dem vielfach sein gesteigertes Formengedächtnis über Schwierigkeiten hinweghilft, die in der Theorie als solche bestehen bleiben. Giebt sich dann aber jemand ernstlich Mühe, die Anatomie des Menschen und der so oft dargestellten

Haustiere zu studieren, die Proportionen zu messen und nach dem Augenmaß zu prüfen, endlich vor einem praktischen Studium der Optik und der malerischen Perspektive nicht zurück zu schrecken, so braucht er dann auch nicht unsicher vor einem Bilde zu raten, dann weiß er eben das, was er braucht, um sich über den Wert eines Bildes bezüglich der Zeichnung und Modellierung klar zu sein.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich von den bisher besprochenen Punkten die Färbung, das Kolorit, abtrennen, ohne daß wir die Thatsache übersehen wollen, wie sehr die Modellierung in den meisten Fällen durch die Verschiedenheiten der Farbe ebenso bewirkt wird, wie durch die Abstufung von Hell zu Dunkel. Die letztere Modellierung von Weiß zu Schwarz tritt ganz rein nur in farblosen Zeichnungen und Kunstdrucken auf. In einem Gemälde aber nur mit Schwarz und Weiß auf einem Mittelton modellieren zu wollen, anstatt die Abstufungen der Lokalfarben zu benützen, würde den Anforderungen der fertig entwickelten Malerei nicht entsprechen. Doch kommt auch in der Farbengebung wie in der Komposition und Zeichnung ein bewußtes Zurückgreifen auf die Vorstufen der malerischen Technik vor, indem diese frühen Stadien als die eigentliche Blütezeit der Malerei bezeichnet werden. Bei solchen archaïsierenden Richtungen war meist der Gedanke maßgebend, daß eine gewisse Naivität des Schaffens und die Reinheit der Empfindung trotz bescheidener technischer Mittel höher anzuschlagen sei, als die vollkommenste Technik. Derlei Kunstrichtungen tauchen immer wieder von Zeit zu Zeit auf und finden allerlei Kunstrichter. Es ist begreiflicher Weise ganz individuell, ob jemand für den altertümelnden Hendrik Leys und Overbeck oder für Keller und Makart schwärmt. Dies ist auch nicht das Gebiet, auf welchem wir eine verstandesgemäße Entscheidung erreichen können, ebensowenig als wir zu sagen wüßten, wer im Recht ist, wenn der Eine auf rücksichtslos realistische Farbengebung schwört und der Andere ein stimmungsvolles, wenn auch gänzlich unwahres Kolorit

vorzieht. Aber innerhalb solcher Geschmacksrichtungen können wir sagen, ob ein Maler ein guter Kolorist oder ein schlechter ist. Eine stimmungsvolle Färbung nennen wir aber die, welche einer einzigen bestimmten Farbe die Oberherrschaft einräumt, nicht nach der räumlichen Ausdehnung des Gebietes, sondern nach der Bedeutung. In der Natur ist übrigens das, was koloristische Stimmung heißt, vollkommen vorgebildet. Dünner gleichmäßiger Nebel zieht über die Landschaft. Man sieht alles wie durch ein leicht getrübtes Glas, und der Ton dieser Trübung ist eben der Ton der Stimmung. Oder achten wir auf das Vorwiegen roten Lichtes bei manchem prächtigen Sonnenuntergang. Das Durchblicken durch ein farbiges Glas giebt ebenfalls einen Begriff von Farbenstimmung, wenn auch einen verzerrten, eine Karikatur des natürlichen stimmungsvollen Kolorits. Dem Maler steht es nun frei, eine ganz ideale Tonart für seine Stimmung zu wählen und damit künstlerische Wirkungen hervorzubringen. Sobald er seine Tonart festhält, wird er in seiner Weise immer etwas Gutes, ja Treffliches schaffen können, auch wenn man davor eingestehen müßte, daß seine Färbung in der Natur niemals vorkommen könnte.

Was realistische Farbengebung ist, sagen schon die Worte selbst. Sie ist jedenfalls viel leichter zu beurteilen, als eine ideale Farbenstimmung, da jeder begabte, aufmerksame Beobachter weiß, wie die Gegenstände in der Natur bei verschiedener Beleuchtung im Licht, im Schatten aussehen. Koloristische Stimmung und Realismus in der Farbengebung sind übrigens keine unvereinbaren Gegensätze, da ja Farbenstimmungen recht wohl der Wirklichkeit entsprechen können. Der Gegensatz macht sich erst bei der idealen Stimmung geltend, für die es kein Vorbild in der Natur giebt. Wie wird uns aber gar ein Gemälde erscheinen, das einen ganz gewöhnlichen Vorwurf, etwa einen Teller mit Trauben in ein ideal grünes Licht tauchte? Niemand steht an, diese Behandlungsweise für lächerlich zu halten, wie es denn überhaupt unsere Kulturstufe mit sich bringt, daß wir in

einem Kunstwerke etwas Einheitliches sehen wollen, in welchem nicht das Eine ideal (in unserem Falle die Beleuchtung) das Andere gewöhnlich (hier die Erfindung) gehalten ist.

Von großer Bedeutung für die Beurteilung der Farbengebung eines Bildes ist zweifellos eine genaue Kenntnis der Luftperspektive („**perspective aërienne**“ der Franzosen) d. h. jener Veränderungen im Aussehen entfernter Gegenstände, welche durch die Körperlichkeit der Luft hervorgebracht werden, also eine Kenntnis der scheinbaren Verfärbungen (daher auch „Farbenperspektive“) heller ferner Gegenstände ins Gelb und dunkler ins Blau. Die reinste Luft ist in dicken Schichten ein trübes Medium, und bringt als solches bestimmte optische Erscheinungen mit sich, die der Maler und der Ästhetiker kennen muß.

Die Ursachen für die Erscheinungen der Linienperspektive sind im Baue des menschlichen Auges zu suchen, im regelmäßigen Abnehmen des Sehwinkels beim Zunehmen der Entfernung, wodurch derselbe Gegenstand aus der Nähe betrachtet groß, aus der Entfernung gesehen, klein erscheint. Das Sehen und Zeichnen von Linien, Flächen und Farben läßt sich aus dem Baue des Auges und der geradlinigen Fortpflanzung des Lichtes mit großer Klarheit ableiten. Der Maler kann nur so konstruieren, als ob er mit einem Auge sehen würde. Eine künstlerische Darstellung nach dem binokulären Sehen ist ein Unding. Will man einen Eindruck durch Bilder erzielen, der dem Eindruck des Sehens mit unseren zwei Augen nahekommt, so wird man immer zwei Darstellungen desselben Gegenstandes brauchen, die durch zwei Prismen angesehen werden, wie im Stereoskop. Nur bei solchen Entfernungen, die für die perspektivische Konstruktion von Einzelheiten überhaupt belanglos ist, nähert sich das Sehen mit einem Auge dem binokulären Sehen so sehr, daß man den Unterschied vernachlässigen könnte. Daß es also stereoskopische Effekte nur im Stereoskop und nicht auf unseren Galeriebildern giebt, dürfte damit klar sein.

Mit geringer Berechtigung wird auch von einer Deutlichkeitsperspektive gesprochen, freilich in mehr theoretischem als praktischem Verstande. Der Maler dürfte mit der Perspektive der Linien und Farben ausreichen, weil ihn schon die Unvollkommenheit des Materials meistens dazu zwingt, entfernte Gegenstände, die ja kleiner dargestellt werden müssen, auch weniger deutlich, d. h. mit weniger Einzelheiten, darzustellen als die

Gegenstände des Vordergrundes. Die Beobachtung des Verschwimmens und Verschwindens kleiner Einzelheiten, die in weiter Ferne liegen, hängt mit der Kleinheit der Sehwinkel ebenso zusammen wie die Beobachtung, daß parallele horizontale Linien, die (schief oder gerade) gegen den Beobachter heran laufen, diesem konvergierend erscheinen. Die Erklärung für das Verschwinden der Einzelheiten in der Ferne liegt eben auch im Baue unseres Auges, dessen Unterscheidungsvermögen bei einer bestimmten Kleinheit des Bildes aufhört. Will man, theoretisch genommen, eine Perspektive unterscheiden, die durch die Zusammensetzung der Netzhaut aus kleinsten sehenden Elementen bedingt ist, wie die Deutlichkeitsperspektive, von einer Perspektive, welche durch den Weg der Lichtstrahlen in den brechenden Medien des Auges bedingt wird, wie die Linienperspektive, so mag man das gelten lassen. Vergessen aber dürfte man nicht, daß auch die ganze Perspektive der Netzhaut nicht denkbar ist ohne eine vorhergegangene Strahlenbrechung in den durchsichtigen Medien des Auges. Für den Maler, wohl auch für den Kritiker, hat die Deutlichkeitsperspektive eine nur geringe Bedeutung.

Die Begutachtung der Färbung an einem Bilde erfordert eben so sehr lange Vorstudien wie die Beurteilung von Zeichnung und Modellierung. Nur ein intimer Verkehr mit den Farbstoffen und ein langjähriges Beobachten dessen, was die Natur bietet, wird unser Urteil dazu befähigen, vor Gemälden sicher zu sein. Die Sprache ist noch nicht so weit, hier eine vollkommene Vermittlerin abzugeben; und wenn sich etwa in der Linienperspektive alles nachmessen läßt, ist in der Farbe eine Kontrolle sehr schwierig. So viele Anregung hier auch die Wissenschaft bietet, so verlangt hier mehr als in anderen Punkten das Kunstwerk vom Kritiker eine angeborene feine Veranlagung, den Farbensinn. Wer farbenblind ist, muß sich mit Kunstdrucken begnügen und der Malerei fern bleiben. Was sollte er sich auch dabei denken, wenn man ihn lehren wollte, was grünliche, blaue kalte und gelbliche, bräunliche warme Töne sind, was süßliche Färbung heißt und ähnliches mehr.

Übrigens muß ein Kritiker, auch wenn er über den feinsten Farbensinn verfügt, der unendlichen Mannigfaltigkeit künstlerischer Begabung gegenüber sehr nachgiebig sein.

Zur Begutachtung des künstlerischen Wertes gehört auch die Beurteilung der technischen Ausführung. Vor allem wird es klar, daß es auch hier etwas Alleinseligmachendes nicht geben kann. Man halte einen Velasquez, einen Frans Hals neben einen Antonello da Messina und einen Snyders oder Fyt neben einen Simon Verelst oder Wil. van Aelst, Pannini neben J. v. d. Heyden, Rembrandt neben Holbein, Meissonier neben Lenbach. Welche Unterschiede in der Pinselführung! Jeder gute Künstler will hier für sich behandelt sein. Um aber zu beurteilen, ob wir das Werk eines wirklich guten Künstlers vor uns haben, dürfte die Erwägung von Vorteil sein, daß alles Technische von vorn herein nur Mittel zum Zweck ist. Wer viele Gemälde, alt und neu, zu sehen bekommt, lernt bald, auf die einzelnen Pinselzüge achten. Hat jeder seinen bestimmten Zweck und seine bestimmte Wirkung, so ist die Technik zum mindesten eine reife. Das Suchende, Tastende, Unsichere des Anfängers sieht man ja so oft, daß die Striche des fertigen Meisters davon bald unterschieden werden. Ohne tüchtiges Kunstwissen, das man sich erwerben mag, wie man will, ob durch Zusehen beim Malen oder durch eigene Versuche, wird freilich auch hier ein sicheres Urteil nicht zu gewinnen sein. Der Kritiker muß überdies auch darüber nachdenken, ob die Technik, die ein Künstler wählte, in ihrer Art zur Aufgabe paßt, die er sich gestellt hat. Wie würden wir urteilen, wenn Munkaczy seine großen Passionsbilder statt in breiten Zügen in feinem Gepinsel gemalt hätte? Wie wenig erfreulich sind dagegen Kabinettstücke mit zierlichen Darstellungen, wenn sie in roher Technik ausgeführt sind! Man mag über Kunstphilosophie und Ästhetik denken, wie man will, gewisse Unregelmäßigkeiten bei der Anwendung freier und feiner Technik wird man immer für einen Mangel halten müssen.

Überblicken wir den ganzen Abschnitt, so gilt für alle Punkte der ästhetischen Analyse zweifellos der Grundsatz, so viel als möglich mit dem Kunstwissen zu urteilen und so wenig als möglich nach der dunklen Empfindung, die

von tausend unwesentlichen Umständen abhängt, von der augenblicklichen Erregung oder Abspannung der Nerven, von der psychischen Veranlagung, ja von der Verdauungskraft, von dem Zustande der Blutzirkulation, endlich von ganz unberechenbaren Zufälligkeiten. Sich bloß der Empfindung hinzugeben, ist unter Umständen ein unvergleichliches Mittel, das künstlerische Schaffen ungehemmt vor sich gehen zu lassen; vor fertigen Bildern ist aber das Urteilen nach der reinen Empfindung einfach Denkfaulheit.

Über die Wandlungen ästhetischer Anschauungen sprechen viele Bücher und Abschnitte, die der Geschichte der Philosophie und der Ästhetik der Malerei gewidmet sind. Zur allgemeinen Orientierung nenne ich Rob. Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft" und Lotze, „Geschichte der Ästhetik in Deutschland". Von der älteren Litteratur sind hier die meisten Malerbücher zu erwähnen, die freilich hier nicht einzeln angeführt werden können. Man vergl. auch Richardson's „Traité", die Schriften des Ant. Raph. Mengs, die Reden des Jos. Reynolds, Laugier's „Manière de bien juger des tableaux", R. de Piles, „Cours de peinture par principes", Burtin's „Traité théorique et pratique", Montabert's „Traité complet de la peinture" (Bd. IV). Auch ein langer Abschnitt in Rumohr's Italienischen Forschungen bietet viele Anregung. Unter den neuesten Erscheinungen, die auf Ästhetik der Malerei Bezug nehmen, hebe ich hervor Hirth's Einleitung zu den beiden Mutherschen Cicerones, Adolf Hildebrand: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" (Straßburg 1893) und K. Woermann: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt" (Dresden 1894). Auf die neue evolutionistische Ästhetik gehe ich mit Absicht nicht ein. Einige Schwächen dieser Richtung wies unlängst Schmidkunz auf. Anatomie für Künstler und Gelehrte ist in geradewegs unzähligen Schriften besprochen. Man wird gut thun, wenigstens Vesalius durchzusehen, die trefflichen Abbildungen von G. de Lairesse in Bidloo's „Ontleding des menschelyken Lichaams" von 1690 zu studieren und sich nach Choulant's Bibliographie der anatomischen Abbildungen weiter auszubilden. J. Henle's „Anatomischer Handatlas" und der Atlas von Elfinger werden neben den Lehrbüchern von Jos. Hyrtl und C. Langer gute Dienste thun. (Vergl. auch „Leibesform und Gewandung" von C. Langer und „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt" von Ernst Brücke, der freilich hier noch auf einer veralteten ästhetischen Basis steht.) In Goethes Schriften finden sich viele Gedanken über plastische Anatomie, einen Wissenszweig, der in

Harleß einen trefflichen Bearbeiter gefunden hat. M. Duval's „Précis d'anatomie“ kann auch Damen in die Hände gegeben werden. — Für die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers sind von Wichtigkeit Vitruv und seine Erklärer, Dürers Messungen, Erhard Schöns „Vnterweysung“, Heinr. Lautensack, viele Stellen in Lionardo da Vincis Aufschreibungen und dessen Zeichnungen, Cennino Cenninis „Traktat“, Pomponius Gauricus, Lomazzo, Dufresnoy, Dupuy du Grez, Felibien Palomino, Salvage, Gottfried Schadow, Carus, Zeising, Harleß. Vieles über diesen Gegenstand ist auch in Zeitschriften und Büchern zerstreut, wo es niemand suchen würde, wie etwa in Grimonards „Guide de l'art chrétien“ (I, 255 ff.). Am meisten empfiehlt sich unbedingt die Messung nach Kopflängen für das Abschätzen nach dem Augenmaß. Bei genauen Messungen benütze man die Tabellen bei Zeising und Harleß. — Von malerischer Perspektive handeln vielleicht eben so viele Autoren, als von den Proportionen. Daniel Barbaro, Cousin, Du-Cerceau, Dürer, Hans Lencker, Vredeman de Vries, Palomino, Pozzo, P. H. Valenciennes, neuerlich Schreiber, Streckfuß, Niemann und viele andere wären hier zu nennen. — Die Farbenlehre ist nun gar ein weites Gebiet. Die meisten Bücher, die im ersten Kapitel erwähnt wurden, enthalten Abschnitte, die hier in Betracht kommen. In Goethes Farbenlehre ist zwar alles Polemische gegen die Undulationstheorie Newtons nicht zu halten; überaus beherzigenswert ist aber der Abschnitt über die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“. E. Brückes „Physiologie der Farben“ Helmholtz' „Optisches über Malerei“ mögen unter den neueren Büchern besonders hervorgehoben werden. — Auf viele Gebiete der Ästhetik der bildenden Künste beziehen sich G. Sempers Stil und E. Brückes „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste“.

III.

Kunstgeschichtliche Beurteilung.

Das vorliegende Kapitel führt uns zu den Fragen, wann und wo die Bilder entstanden sind, die wir beurteilen sollen, und wer sie gemacht hat. In den Fällen, die eine ganz bestimmte Antwort nicht zulassen, frägt die Kunstgeschichte wenigstens nach der Zeitperiode, nach sicheren oder wahrscheinlichen unteren oder oberen Zeitgrenzen, nach dem Lande, nach der Schule und Werkstätte, nach der Nationalität. In all diesen Fragen verborgen liegen auch diejenigen nach dem Stile und nach der Echtheit eines Gemäldes.

Zur Lösung der angedeuteten Probleme gelangt man auf verschiedenen Wegen, auf dem 1) der historischen Kritik und 2) der Stilkritik, die hier der Übersichtlichkeit wegen getrennt werden sollen, so eng sie auch mit einander verwandt sind. 1) Die historische Kritik lehrt uns mit den Hilfsmitteln der Geschichtswissenschaft den Fragen nach der Zeit und dem Orte der Entstehung und nach dem Urheber beikommen, sie lehrt uns die Schicksale der Gemälde wissenschaftlich verfolgen, vermittelt uns die kritische Benützung von geschriebenen Urkunden und litterarischen Quellen und die Verwertung von Inschriften an den Bildern selbst. Eine derart umschriebene Aufgabe kann gewiß auch vom reinen Historiker gelöst werden, also von einem Gelehrten,

der allen Kunstfragen streng genommen fern steht oder wenigstens fern stehen darf. Für eine ersprießliche Handhabung der historischen Kritik, angewendet auf Kunstwerke, empfiehlt sich dieser beschränkte Gesichtskreis freilich nicht. Der reine Historiker wäre dann vor dem Kunstwerke selbst der reine Handlanger des Kunstgelehrten. So lebhaft ich nun auch einer Arbeitsteilung das Wort reden möchte, so muß ich doch auf den praktischen Nutzen hinweisen, der sich ergiebt, wenn einerseits der Historiker auf den Gebieten der allgemeinen Kunstwissenschaft gut bewandert ist und anderseits der Kunstgelehrte sich um eine tüchtige Ausbildung in den historischen Hilfswissenschaften umgesehen hat, so daß er Kunsthistoriker im eigentlichen Sinne sei.

Für die Gemäldekunde haben einige Gebiete der historischen Kritik große Bedeutung. Den historischen Seminaren sei es überlassen, den Anfänger in die wissenschaftliche Benützung und Verwertung geschriebener Urkunden und in die Kritik der litterarischen Hilfsmittel einzuführen, darauf aber muß ich doch wenigstens hinweisen, welche Ergebnisse gelegentlich aus der methodischen Benützung von Urkunden und gedruckten Quellen abzuleiten sind.

Ich lese z. B. in den ältesten Inventaren der Kunstkammer des kaiserlichen Schlosses zu Prag von einem Gemälde: Urteil des Paris von Hendrick de Clerck („Judicium Paridis von Heinrich de Klerchen“). Die Mitteilungen dieser ältesten Verzeichnisse beziehen sich auf die Zeit um 1600 und auf das Jahr 1621. Ich weiß aus anderen zuverlässigen Nachrichten, daß viele Gemälde aus der damaligen Prager Kunstkammer nach Wien (viele nach Schweden) gekommen sind. Wenn ich nun in einem Inventar der kaiserlichen Sammlungen zu Wien im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wieder ein Urteil des Paris von Hendrick de Clerck abgebildet finde, liegt der Wahrscheinlichkeitsschluß sehr nahe, daß es sich in beiden Fällen um dasselbe Bild handelt. Dieses ist dann wieder in einem Kataloge der Wiener Galerie beschrieben, der 1783 erschienen ist (im

Mechelschen). Neuerlich fand ich dasselbe Gemälde in Graz in der steiermärkischen Landesgalerie, wohin gelegentlich Bilder aus Wien abgegeben worden sind. Die Identifizierung mit dem Urteil des Paris, das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts abgebildet worden war, und das Ausschließen eines andern Parisurteils von de Clerck, das jetzt in Mosigkau ist, ergiebt sich aus einer Vergleichung der Abbildung mit den Gemälden. Das Grazer Parisurteil hatte ich übrigens auch nach seinem Stile als ein Werk des Hendrick de Clerck erkannt. Von meiner Diagnose wollen wir hier ganz absehen und nur den Zusammenhang betrachten, wie auf dem Wege der historischen Kritik bei einem Gemälde, das so gut wie unbeachtet und unter falschem Namen noch heute in einer Sammlung hängt, eine Andeutung über seine wirkliche Benennung aus Urkunden ermittelt werden kann. Ist es so gut wie sicher, daß das noch vorhandene Bild in Graz identisch ist mit jenem, welches im 18. Jahrhundert in Wien nachgewiesen werden kann, so ist es überdies sehr wahrscheinlich, daß es auch dem Bilde entspricht, welches um 1600 in Prag war, womit wir in eine Zeit hinaufreichen, welche der Entstehungszeit des Bildes noch ganz nahe liegt. (Hendrick de Clerck ist etwa 1629 gestorben, sein Bild wurde also ins Prager Inventar aufgenommen, als der Maler noch lebte. Die Inventarsangabe erlaubt auch den Rückschluß, daß dieses Bild nicht zu den Arbeiten der spätesten Zeit des Meisters gehört.)

Dieselben Inventare bieten andere Beispiele genug, die hieher gehören. Eine „Danaa mit einem guldenen Regen, Vom Joan Mabusen“, die 1621 inventarisiert ist und schon um 1600 inventarisch erwähnt wird, dürfte kaum ein anderes Bild sein, als die bekannte Danaë des Mabuse, die jetzt in der Münchener Pinakothek zu sehen ist. Aus derselben Quelle erfährt man, daß ein anderes größeres und berühmteres Werk des Mabuse, das „Prager Dombild“, noch 1621 in der Prager Kunstkammer gehangen hat. Die Stiftung des Bildes in den Prager Dom muß man also nach dem

Datum des Inventars (6. Dezember 1621) ansetzen, was bisher unbekannt war.

Dieselben alten Inventare verzeichnen auch einen Violinspieler von Raffael, womit wohl nichts anderes gemeint ist, als das vielbesprochene Gemälde, das lange Zeit in der Galerie Sciarra zu Rom sich befunden hat und jüngst nach Paris gewandert ist. Das alte Inventar wirft ein Streiflicht auf die dunklen Schicksale dieses Bildes, das, nebenbei bemerkt, übrigens von Lermolieff als ein Werk des Sebastiano del Piombo erkannt worden ist.

Das älteste Prager Inventar wurde von A. v. Perger in den Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins veröffentlicht (Bd. VII). Die Publikation des Inventars von 1621, das sich im Finanzarchive zu Wien befindet, steht im Jahrbuch der Wiener Kaiserlichen Kunstsammlungen bevor. Der Redaktion dieses Jahrbuches, das bisher in 15 Bänden ein überaus reichliches Urkundenmaterial veröffentlicht hat, verdanke ich die Einsicht in das datierte Inventar von 1621.

Mit der nötigen Kritik läßt sich aus alten Inventaren und Katalogen noch unendlich viel gewinnen. Um noch eine Stichprobe zu machen, greife ich nach dem Katalog der Galerie Giustiniani von 1812 und finde dort abgebildet und beschrieben als Werk des Luca Signorelli ein Gemälde, welches in neuerer Zeit unter dem besser gewählten Namen Andrea Previtali als Bestandteil der Galerie Artaria in Wien bekannt geworden ist. Damit ist ein Anhaltspunkt für weitere Forschungen gegeben, auch wenn zunächst die Brücke der geschichtlichen Erkenntnis nur bis 1812 zurückreicht.

Auch ohne die Absicht, hier eine vollkommene Anleitung zur historischen Kritik von Gemälden geben zu wollen, muß ein Handbuch der Gemäldekunde doch wenigstens auf jene Thätigkeit des Historikers eingehen, die sich unmittelbar vor dem Gemälde abspielt. Hieher gehört das Beschreiben nicht nur der Darstellungen, sondern auch der Inschriften.

Eine vollständige Beschreibung hat die Materialien anzugeben, auf welche gemalt wurde, hat die dargestellten Gegenstände und Lebewesen in ihren Stellungen und räumlichen

Beziehungen zu charakterisieren, die Inschriften zu transscribieren oder in Facsimile wiederzugeben, die Abmessungen im ganzen und im einzelnen zu besorgen, auf die Schäden hinzuweisen, kurz alles mitzuteilen, was sich an dem Gemälde durchs Auge wahrnehmen läßt. Sie hat nicht die Vorgänge, welche dargestellt sind, zu schildern, nachzuerzählen, wie verlockend dies auch manchmal für den Schriftsteller sein mag, sie hat nicht das nachzudichten, was der Künstler gemalt hat, sondern beschränkt sich auf den Thatbestand, der mit größerer oder geringerer Ausführlichkeit aufzunehmen ist, je nach der Zeit und Aufmerksamkeit und nach dem Raum, die für das Beschreiben zur Verfügung stehen. Das Deuten der Darstellungen ist eine andere Sache, und Schildern sowie Nachdichten gehört der künstlerisch schriftstellerischen Verarbeitung an. Soweit die Theorie. In der Praxis aber läßt sichs von der Beschreibung selten trennen, auch sofort die Darstellung zu deuten, also die Beschreibung mit der Exegese zu vermengen. Meist liegt schon in der Wahl des Titels (etwa: Durchgang der Israeliten durchs Rote Meer) eine Vermischung von Beschreibung und Deutung vor. Wo es der Raum nicht erlaubt, erst ganze lange Seiten für die Beschreibung, dann wieder einige Seiten für die Deutung zu verwenden, ist es auch ganz unvermeidlich, ja einfach geboten, in die Beschreibung sofort recht viele erklärende Beziehungen aufzunehmen (etwa: Titel: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Beschreibung: Baumreiche Landschaft. Links unter einer großen Palme sitzt Maria, die den Christusknaben an der Brust hält. Rechts steht St. Joseph, der damit beschäftigt ist, einen Sack vom Rücken des Esels herabzunehmen. Ölgemälde auf Lindenholz. Hoch 0,42, breit 0,32. Links oben im Himmel eine linsengroße Fehlstelle, welche den weißen Kreidegrund sehen läßt. Rechts im Laubwerk zahlreiche alte Übermalungen. Diese zugleich erklärende Beschreibung dient statt einer langatmigen Mitteilung, daß links eine Frau sitzt, rechts ein Mann bei einem Esel beschäftigt ist u. s. w., womit zwar eine reine Beschreibung

gegeben würde, aber eine, welche eine nachfolgende Erklärung nötig macht: etwa: Wir sind berechtigt anzunehmen, daß mit der sitzenden Frau die Gottesmutter gemeint ist, daß rechts die Figur den heiligen Joseph bedeute.

Die Ausdrücke links und rechts gebraucht man naturgemäß so wie sie für den Beschauer, für den Beschreibenden gelten würden und nicht in liturgischem oder heraldischem Sinne. Die dargestellten Personen behalten dabei, was ja selbstverständlich ist, ihr eigenes links und rechts bei. Sehr anzuraten ist es, in verantwortlichen Fällen ausdrücklich anzugeben, in welchem Sinne links und rechts gebraucht wird, wie denn der Wiener Kunstgeschichtliche Kongreß von 1873 diese Anforderung auch an gute Galeriekataloge gestellt hat.

Das Messen geschieht mit zuverlässigen Maßstäben, ohne den Rahmen zu berücksichtigen, der ja für sich gemessen werden kann, falls er interessant oder wichtig genug ist. Die Maße sind für die historische Kritik oft nicht ohne Bedeutung, zumal bei den Versuchen, Gemälde unserer heutigen Galerien mit solchen zu identifizieren, die in alten Inventaren und Katalogen beschrieben sind. Für solche Nachweise der Identität ist es also oft von Belang, die alten Maße auf moderne Einheiten zu beziehen, die alten Abmessungen auf unser Metermaß umzurechnen. Maße, die nicht mehr gebräuchlich sind, machen in ihrer genauen Bestimmung oft Schwierigkeiten. Viele holländische Städte hatten ehedem jede ihr eigenes Längenmaß. In Deutschland stand es nicht viel besser und bis 1872 war fast in jedem Teilstaate ein anderes Fußmaß eingeführt; die Elle schwankte erheblich je nach Stadt und Land, ganz zu schweigen von den Verschiedenheiten der Ellen an einem Orte. Frankreich hat seit 1800 das Meter (bekanntlich den 10millionsten Teil eines Meridianquadranten) als Einheit, ein Maß, das sich vom modernen neu berechneten, etwas kleineren Meter nur so wenig unterscheidet, daß die Gemäldekunde von dieser Differenz ganz absehen kann.

Im Fußmaße, das unserem modernen Meter unmittelbar voranging, war:

1 Amsterdamer Fuß (voet)	= 0.283	Meter
1 Antwerpener „	= 0.285	„
1 Augsburger „	= 0.296	„
1 Badischer „	= 0.300	„
1 Bayrischer „	= 0.292	„
1 Böhmischer „	= 0.296	„
1 Bologneser „	= 0.379	„
1 Brescianer „	= 0.476	„
1 Brügger „	= 0.276	„
1 Brüsseler „	= 0.276	„
(der Brabanter „	= 0.286	„)
1 Englischer „	= 0.304	„
1 Ferraresischer „	= 0.401	„
1 Haager „	= 0.325	„
1 Haarlemer „	= 0.286	„
1 Hamburger „	= 0.286	„
1 Leydener „	= 0.314	„
1 Mailänder „	= 0.397	„
1 Nürnberger Werkfuß	= 0.304	„
1 Pariser Fuß	= 0.324	„
1 Pisaner „	= 0.298	„
1 älterer Römischer Fuß	= 0.298	„
1 „palmo dei architetti“	= 0.223	„
1 Rotterdamer Fuß	= 0.312	„
1 Russischer „	= 0.304	„
1 Utrechter „	= 0.273	„
1 Venediger „	= 0.347	„
1 Veroneser „	= 0.347	„
1 Wiener „	= 0.316	„

Die Elle („aune“ in Frankreich, „braccio“ in Italien) war ein noch viel mannigfaltigeres Maß. Da sie bei Messungen von Gemälden in alten Inventaren ebenfalls vorkommt, geben wir auch hier einige Zahlen, bei denen vorwiegend auf Italien Rücksicht genommen ist.

1 Braccio in Florenz . . . . = 0.594 Meter
(Die Bauelle maß 0.548)
1 Braccio in Mailand . . . . = 0.587 „
(Die Bauelle maß 0.489)
1 Braccio in Modena . . . . = 0.648 „
1 „ in Neapel (1/4 Canna) . = 0.528 „
1 „ in Parma für Seide . . . = 0.587 „
1 „ in „ für Leinen . . = 0.638 „
1 „ in Pavia . . . . = 0.469 „
1 „ in Perugia . . . . = 0.646 „
1 Canna in Rom . . . . = 2.002 „
(Diese Canna hatte 8 Palme. Eine Palma wurde wieder eingeteilt in 1/2, 1/3, 1/4.)
1 Braccio in Venedig . . . . = 0.637 Meter
1 „ in Verona für Seide . . = 0.644 „
1 „ in „ für Wolle . . . = 0.647 „
1 „ in Vicenza . . . . = 0.685 „
1 Elle in Wien . . . . = 0.779 „

Ein Messen nach Spannen und Fingern begegnet uns im Inventar der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, von 1659. Die Spanne, die damals in Wien als Maß galt, entspricht 0208 m, ein Finger maß 0.0208 m.

Ein Teil der historischen Kritik, der uns hier noch eine Weile beschäftigen muß, ist die Betrachtung und Deutung der Inschriften, auf die schon oben mehrmals hingewiesen wurde. Eine wissenschaftliche Beschreibung darf sie auf keinen Fall übergehen.

Die unzähligen Inschriften, die auf Gemälden vorkommen, haben begreiflicher Weise eine überaus verschiedene Bedeutung und Wichtigkeit. Für uns haben folgende das größte Interesse. 1) Die Namensfertigungen und ihre Abkürzungen. 2) Die Datierungen im Sinne von Angaben über Zeit und Ort der Entstehung. 3) Die Angaben, die sich auf die Darstellung beziehen, die erklärenden Inschriften.

4) Die alten Galerievermerke, wie aufgemalte oder aufgeklebte Inventarnummern, ausgeschnittene Stücke aus gedruckten Verzeichnissen, Sammlerzeichen und Ähnliches.

Unter den Signaturen („Bezeichnungen“) im allgemeinen giebt es volle Namensfertigungen, die sowohl die Vornamen als auch den Zunamen vollständig ausgeschrieben mitteilen, oder gekürzte Signaturen, bei denen am häufigsten der Vorname nur durch einen Buchstaben, den Anfangsbuchstaben, mit oder ohne Punkt daneben ausgedrückt ist. Selten ist der Vorname ausgeschrieben und der Zuname gekürzt, wie in der Signatur und Datierung, die auf einem Bilde des Jacop Grimmer in den kaiserlichen Kunstsammlungen zu Wien vorkommen.

IACOP.GR̄Ī

Hier ist die zweite, längere Hälfte des Zunamens Grimmer unterdrückt und durch einen Kürzungsstrich ersetzt, wie er seit Jahrhunderten bekannt ist und noch heute in unserer Kursivschrift für die Verdoppelung von *m* und *n* im Gebrauch steht.

Hieher gehören auch mehrere Signaturen des Petrus Christus (der bekanntlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Flandern im Stil der Van Eycks weitermalte). Auf dem „Jüngsten Gericht“ in Berlin (von 1452) z. B. ist der Vorname ausgeschrieben und der Anfang des Zunamens mit einem Kürzungsstrich versehen: petrus * x̄p̄ī . . .“, wobei freilich der Künstler selbst die Bedeutung der Buchstaben im Zunamen nicht unbedingt gekannt haben muß. Er kann seine Signatur auch einfach als Ganzes von dem „Monogramm“ Christi hergenommen haben, das in spätmittelalterlichen Inschriften unzählige Male in derselben Form vorkommt. Dort ist es der gotisierte Anfang des griechischen Wortes XPICTOC (= Christos, der Gesalbte) mit einem Kürzungsstrich darüber, also X̄P̄Ī (= Chri), aber in gotischer Minuskel ausgeführt und mit lateinischen Buchstaben geschrieben, die zwar ihrer Form nach, aber nicht

nach ihrem Klang den griechischen Buchstaben des *XPI* entsprechen. Das x und p wenigstens hat mit dem griechischen *X* und *P* (Chi und Rho) keine Lautgemeinschaft. Auf der Signatur des Bildes (von 1449) bei Freiherrn von Oppenheim in Köln ist auch im Vornamen die Endsilbe gekürzt. Der Künstler schrieb dort petrꝰ $\overline{\text{xpi}}$, was zu lesen ist „Petrus Christus“. Daß der Künstler die Ableitung des Monogrammes aus dem griechischen *ΧΡΙΣΤΟΣ* nicht gekannt hat, scheint aus der Unterschrift auf dem Bilde (wohl von 1457 oder gar 1477) im Städelschen Institut zu Frankfurt hervorzugehen, wenn diese Signatur überhaupt authentisch ist. Dort schreibt er (schon in Renaissanceschrift) „PETRVS $\overline{\text{XPR}}$“. Daß X = Ch und P = R kann ihm dabei nicht zum Bewußtsein gekommen sein, weil er sonst wohl nicht neben das griechische R (*P*) auch noch das lateinische gesetzt hätte.

Sehr häufig sind der Vorname und der Zuname beide nur durch ihre Anfangsbuchstaben zum Ausdruck gebracht. In niederländischen Signaturen steht dazwischen nicht selten das gekürzte „van“ oder „de“, die beide ursprünglich die Herkunft andeuteten und nicht mit dem deutschen Adelswörtchen: von oder dem französischen de zu verwechseln sind. Die vielen De Vries z. B. sind Abkömmlinge von Friesländern; das „de“ ist der Artikel. Das „van“ bedeutet die Herkunft der Familie von einem bestimmten Orte, z. B. Van Utrecht.

Den Anfangsbuchstaben dieser Namen, des Wörtchens van und des Artikels de ist meistens je ein Punkt als Kürzungszeichen beigefügt, wie C · P · als gekürzte Signatur des Cornelis Poelenburg.

Man nennt Buchstaben-Signaturen wohl auch Monogramme, Künstlerzeichen, Handzeichen, wobei man freilich den Ausdruck „Monogramm“ nicht in dem Sinne einer Buchstabenverbindung nehmen darf, die sich nach einer sprachlichen Deutung (*μονος* allein und *γράμμα* von *γράφειν*

schreiben) in einem Zuge herstellen läßt, sondern besser in dem Sinne eines Künstlerzeichens, das nur von einem Künstler geschrieben oder benützt wurde. Monogramme im eigentlichen Sinne waren solche, wie sie von vielen deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts in höchst stilvoller Form angenommen worden sind, wie etwa von HGB Hans Baldung, genannt Grien, HSB Hans Sebald Beham,

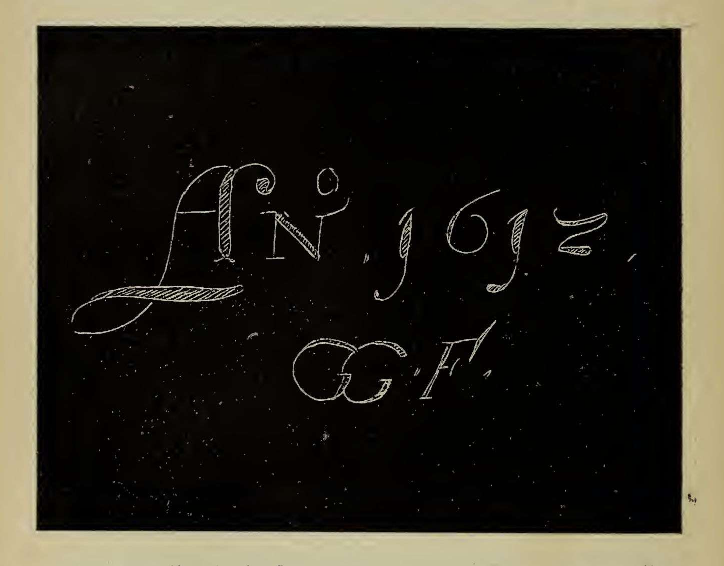
HB Hans Brosamer und einem noch unbekannten Monogrammisten HB der dem Cranachschen Kreise angehört und in Braunschweig durch ein Bildnis von 1528 vertreten ist. Auch in Holland gab es solche Monogramme, wofür uns das Handzeichen Hendrick Avercamps ein Beispiel abgiebt. HA Hendrick Bloemaert hat ein Monogramm ähnlich wie das Brosamersche u. s. w.

Der allmächtige Sprachgebrauch bezeichnet aber auch solche Nebeneinanderstellungen von Buchstaben als Monogramme, die sich unmöglich in einem Zuge ausführen lassen und die nicht unbedingt nur einem einzigen Künstler zukommen. Dabei müssen es auch nicht unbedingt die Anfangsbuchstaben sowohl des Vornamens als auch des Zunamens sein, die als charakteristisch zur Bildung der gekürzten Signatur verwendet werden. Hie und da werden auch aus einem Namen allein zwei bezeichnende Buchstaben ausgewählt, also die Anfangsbuchstaben der ersten und zweiten Silbe z. B. im Künstlerzeichen des Joost van Craesbeek, das aus C und B besteht, die ohne beigesetzte Punkte neben einander stehen.

Ein damit verwandter Fall liegt im Monogramm des Joost Cornelisz Droochsloot vor, das wir hier beifügen.

J. DS.

Verschlingungen und Überschneidungen, sowie Verschränkungen kommen dabei sehr häufig vor, wie es schon an den gegebenen Beispielen zu sehen war und wie noch einige weitere Monogramme darthun. [TK] ist das Monogramm des Thomas de Keyser. Diesem Handzeichen verwandt ist das von David Kindt: [DK] Geldorp Gortzius, der handfertige Porträtmaler, zeichnet, wie folgt:



Das Facsimile dieser Signatur verdanke ich der Güte des Herrn Direktors Vesme in Turin. Es ist nach Nr. 337 der Turiner Galerie hergestellt und wurde hier mitsamt der Jahreszahl abgebildet, da Gortzius seine Signaturen fast ausnahmslos mit der Datierung in jener Weise zu verbinden pflegte, wie wir es an unserm Facsimile vor uns sehen. Wie in tausend anderen Signaturen bedeutet hier F. fecit.

Neben den Monogrammen, die aus Buchstaben gebildet sind, verdienen noch die bildlichen und die redenden Monogramme eine besondere Beachtung. Herri Bles brachte bekanntlich ein Käutzchen statt seines Namens an, Lucas Kranach der ältere und sein Sohn eine geflügelte Schlange, mit einem Ringe im Munde und einem Krönchen auf dem Kopfe. Auf die Wandlungen dieses Monogramms erst mit aufrechten, dann mit liegenden Flügeln und auf die mehr oder minder feine Ausführung an eigenhändigen Werken und Atelierbildern hat die Kranachlitteratur zur Genüge aufmerksam gemacht.

Solchen bildlichen Monogrammen reihen sich die redenden an, welche Dinge darstellen, die entweder denselben Namen haben wie der Maler, oder die ihrem Namen nach wenigstens im Künstlernamen enthalten sind, z. B. der Stern im Handzeichen der Judith Leyster (Leitstern). Hieher gehört auch der Knochen, „osso", den Dosso einmal für sein Monogramm benützte, auch das Schäufelchen, das Hans Leonhard Schäufelein über sein Buchstabenmonogramm zu zeichnen pflegte. Paul Bril benützte als Monogramm gelegentlich die Brille (de bril).

Die größte, überwiegende Anzahl von Signaturen und Monogrammen gehört den Niederlanden und Deutschland an. In Italien kommen Signaturen ziemlich häufig nur im späten Mittelalter und zu Anfang der Neuzeit vor. Späterhin werden sie viel seltener.

Die Namensfertigungen, wenn sie von Künstlern herstammen, denen die Kunstgeschichte schon ihre Aufmerksamkeit zugewendet hat, geben an sich sofort zugleich einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zeit und des Ortes der Entstehung. Nicht ganz selten ist aber neben der Signatur auch noch eine Jahreszahl oder eine Ortsangabe zu finden. Dürer scheint seine Inschriften meist mit der Jahreszahl begonnen zu haben, unter welche er dann das bekannte Monogramm hinsetzte. Auch mittelbare Datierungen kommen

1521

AD

vor durch Hinweise auf Ereignisse oder Personen, von denen man anderswoher bestimmte Kunde hat oder haben kann.

Die erklärenden Inschriften sind in der Malerei des Mittelalters gelegentlich den Personen beigegeben, oft auf Bandrollen, z. B. das so häufige: AVE MARIA GRATIA PLENA (Gegrüßt seist du Maria, voll der Gnaden) auf unzähligen Bildern der Verkündigung an Maria. In der Neuzeit sind derlei Beischriften selten; der Bonifazio, von dem die zwei Triumphzüge der Wiener Galerie stammen, schrieb die Namen der Dargestellten auf diese Bilder (ohne Bandrollen) neben hin. Auf der großen Reihe von Schlachten des Peeter Snayers in derselben Galerie sind je mehrere erklärende Angaben ursprünglich aufs Bild gesetzt worden. Ungezählt sind die Hinweise auf Kapitel und Verse der Bibel, je nach der biblischen Szene, die dargestellt ist. Auch ganze lange Stellen aus der Bibel finden sich in extenso hingeschrieben. Auf Votivbildern aus allen möglichen Perioden, die für unser Handbuch in Betracht kommen, finden sich Inschriften, die von den Dargestellten handeln.

Unter den erklärenden Inschriften sind viele undatiert, womit aber noch nicht ausgeschlossen ist, daß wir aus der Schriftart selbst bestimmte Anhaltspunkte für die obere und untere Zeitgrenze (den „terminus ad quem“ und den „terminus a quo“) gewinnen können, oder daß wir uns Rückschlüsse auf die Örtlichkeit der Entstehung erlauben dürfen. In der Schrift kommen ja die Verschiedenheiten der Nationen und Zeiten zum mindesten eben so zum Ausdruck, wie in den Formen der Architektur, des Kostüms und des Ornaments, auf deren Beachtung bei der kunsthistorischen Beurteilung hier nur im Vorübergehen aufmerksam gemacht werden kann. Die Schriften, die gewöhnlich auf den Gemälden vorkommen, sind sehr häufig ornamental gestaltet, Zierschriften, Inschriften monumentalen Charakters. Ihrer Schriftgattung nach sind es meist deutsche oder lateinische Schriften, seltener griechische oder von griechischen abgeleitete Buchstaben. Klar ist es, daß die Epigraphik

und Paläographie uns bei der Lesung zu leiten haben, namentlich die lateinische Paläographie, weil ja bekanntlich auch die deutsche Schrift nichts anderes ist als eine gotisierte lateinische. Im Laufe des späten Mittelalters hat sich in gleichem Schritt mit dem gotischen Stile der bildenden Künste auch in der Schrift eine neue Stilform entwickelt, die als deutsch-gotisch und als „Mönchsschrift" oder „Fraktur" bezeichnet wird, die aber höchst wahrscheinlich französischen Ursprungs ist wie die gotische Architektur, und die sich vom Westen her zuerst über Deutschland, dann zum Teil auch nach Italien verbreitet hat. Der Ausdruck „gotisch", der beileibe nicht auf die wirklichen Goten zu beziehen ist, stammt in der Kunst und, von dort übertragen, auch in der Schrift von der unklaren alten Anschauung der Italiener her, daß die Gotik als Kunststil etwas Barbarisches, von den wüsten Goten Erfundenes sei. Man lese Vasaris Introduzione zu seinen Lebensbeschreibungen (Kap. III. ed. Le Monier I, 122), wo die gotische Stilart zuerst als eine deutsche bezeichnet wird; dann folgt ihre Verdammung als monströs und barbarisch; endlich spricht Vasari deutlich aus, diese Manier sei von den Goten erfunden („Questa maniera fu trovata dai Goti"). Die eckigen nordischen Formen der Architektur und Schrift konnten bei den Nachkommen der alten Römer auf klassischem Boden keinen lebhaften Anklang finden. Die kleinen gotischen Buchstaben, die gotische Minuskel, bürgert sich dort erst spät und in etwas runden Formen ein. Die Majuskel tritt allerdings dort schon in der Zeit um 1200 ganz ausgeprägt in Urkunden auf und wird auch wenig später auf Gemäldeinschriften beobachtet. Man erinnere sich an die Tafel des Guido von Siena aus dem Jahre 1221 in der Kirche San Domenico zu Siena, über welche nebstbei bemerkt Fernbach die mißglückte Vermutung aufstellt, sie sei kein Temperabild, sondern ein Ölgemälde. Die Datierung dieser Tafel ist ebenfalls in mißglückter Weise in ihrer Echtheit angezweifelt, bald aber wieder zu Ehren gebracht worden (vgl. „Mittheil. des Instituts für Österr. Geschichtsforschung" Band X, S. 244 ff.).

Um die Schriftarten auf unseren Bildern zu verstehen und zu datieren, müssen wir aber noch andere Formen betrachten als die gotische, vor allem die Vorgängerin derselben, die lateinische. Wir müssen sogar recht weit ausholen und auf die großen Inschriften an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern anderer Art in der Zeit der römischen Kaiser zurückgehen. Sie entspricht im allgemeinen dem, was wir große lateinische Buchstaben nennen und was der Paläograph elegante Kapitalschrift, „capitalis elegans" nennt. Sie ist uns deshalb von Wichtigkeit, weil sie in der Periode der Renaissance (des „rinascimento") wieder eine auffallende Blütezeit erlebt, weil sie in Italien schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts dominierend auftritt und sich von dort aus (wie ehemals schon einmal in römisch-antiker Zeit) über alle Kulturstaaten verbreitet. In Luca Pacioli's „Divina proporzione" (1509) ist eine geometrische Konstruktion dieses Alphabets versucht. Dürers Versuche dieser Art findet man in dem Buche „Underweysung der Messung mit dem Zirckel und richtscheyt", das nach dem Tode des Künstlers erst 1538 erschienen ist. Deutschland stand damals noch vielfach im Banne der Gotik, was darin zum Ausdruck kommt, daß bei Dürer nach dem Renaissancealphabet auch das gotische konstruiert erscheint. Im Laufe des frühen Mittelalters war die elegante Kapitalschrift verkommen. Nebenher entwickelte sich aus ihr die Uncialschrift, bei welcher durchschnittlich alle Formen mehr abgerundet sind als bei der eleganten Kapitalis. Das A bekommt eine wellige Krümmung im rechten Balken, das D nähert sich einem O, das E wird rund, F, G, P und Q reichen unter die Linie, H nähert sich der Form des kleinen lateinischen h, das M zeigt zwei Bäuche M, das V wird rund wie ein kleines u. Bezüglich einer feineren Charakterisierung, die uns hier nicht wesentlich fördern würde, verweise ich auf die Lehrbücher und Leitfäden der lateinischen Paläographie. Die Unciale findet eine verschnörkelte Fortsetzung in den gotischen Majuskeln. Bedeutungsvoll für unsere Zwecke ist

etwa noch der Hinweis auf die Halbunciale, die sich schon dem nähert, was wir kleine lateinische Buchstaben nennen, und auf die Minuskel, die sich seit der Zeit Karls des Großen allgemein verbreitet. Von den nationalen Schriftformen des hohen Mittelalters können wir hier absehen, da sie auf Galeriebildern nicht vorkommen. Die ausgebildete Minuskel aber ist jene Schriftart, die in Italien im späten Mittelalter sich standhaft gegen eine vollkommene Gotisierung wehrte und aus welcher das kleine Renaissancealphabet hervorging. Dieses kleine lateinische Alphabet kommt nun im Verein mit kapital gestalteten Anfangsbuchstaben so oft auf Gemälden vor, daß es für unser Handbuch etwa dieselbe Wichtigkeit gewinnt, wie die gotische Minuskel mit ihren uncial gestalteten Anfangsbuchstaben. Eine Inschrift (alt und echt, was hier immer vorausgesetzt wird) mit ausgesprochen eckigen kleinen gotischen Buchstaben schließt fast sicher einen italienischen Ursprung aus, wogegen gotische Majuskeln sehr häufig auch in Italien vorkommen. Inschriften in eleganter Kapitalis aus der Zeit vor 1500 weisen auf Italien oder italienischen Einfluß geradewegs hin. Die van Eycks, sogar noch Hieronymus Bosch schrieben ihre Inschriften noch in gotischen Formen, die sich in den Niederlanden und in Deutschland neben der Renaissanceschrift bis ins 16. Jahrhundert hinein, ja bis heute erhalten haben. Jan van Eyck kennt übrigens Kapitales N und M z. B. auf dem Bildnis des J. de Leuw in Wien (1436). Auch auf dem Genter Altarblatte (1432) kommt in den religiösen Inschriften neben dem uncialen auch das kapitale M vor. Das Chronogramm desselben Altarwerkes und einige andere Inschriften weisen gotische Minuskel auf*). Auf dem merkwürdigen Doppelbildnis von Jan van Eyck in London ist die Signatur in rein gotischen Zügen ausgeführt. Hans Memling († 1494) schrieb 1462 (wenn das Bild mit diesem Datum in London wirklich von ihm ist) und

*) Einige Photographien, die ich der Güte Herrn Dr. H. von Tschudi's verdanke, dienten mir zur Ergänzung meiner Notizen.

1472 (auf dem Gemälde der Liechtensteingalerie) noch gotische Ziffern. Auf dem Katharinenaltar in Brügge benützt er oder ein Gehilfe schon lateinische Kapitalschrift mit nur wenigen gotischen Reminiscenzen. Auf dem Newenhoven-Diptychon in Brügge von 1487 sind alle Buchstaben bis auf das gotische A dem Renaissancealphabet entnommen. Die Ziffern sind noch gotisch. Zwischen Gotik und Renaissance schwankt auch Memlings Architektur. In einer Signatur des Petrus Christus in Frankfurt a. M., die schon oben erwähnt wurde, können wir also die verrestaurierte gotische Jahreszahl neben der Renaissanceschrift recht wohl zu 1477 ergänzen. Eine Bemerkung, die sich hauptsächlich an Memlings Namen knüpft, ist die über eine seltene Form des gotischen **M**, die zur Zeit Memlings und in Memlings Unterschrift auf dem Katharinenbilde (Johannesaltar) und auf der Darstellung im Tempel zu Brügge auftritt: H und die zu der irrtümlichen Lesung Hemling statt Memling Anlaß gegeben hat. Man braucht übrigens nicht gar zu lange in lateinischen Inschriften auf niederländischen Bildern zu suchen, um dasselbe Memlingsche H in unzweifelhafter Anwendung als **M** mehrmals zu finden. Auf dem Bernard v. Orley der Wiener Galerie, auf dem sogen. Mostaert der Antwerpener Galerie (Nr. 262) giebt es solche Formen. Sogar fern von den Niederlanden wurden solche Formen des **M** gebraucht, wie die Inschrift des Johannes Alamanus auf einer Altartafel aus Murano von 1446 in der Akademie zu Venedig beweist. Hieronymus Bosch († 1519) gehört zu den Niederländern, bei denen noch in vorgerückter Periode rein gotische Schrift zu sehen ist.

Die italisierenden Niederländer des 16. Jahrhunderts brachten auf ihren Bildern meist recht auffallend und absichtlich das Renaissancealphabet in eleganter Kapitalschrift zur Anwendung. Als Beispiele nenne ich die Inschriften des Carondelet-Bildnisses von Jan Mabuse (Gossaert) im Louvre aus dem Jahre 1517. In dem Neptunbilde der Berliner Galerie von 1516 verrät derselbe Künstler in der Verschnörkelung der Kapitalis noch gotische Einflüsse. Die

Ziffern sind noch eckig gotisch. Auf dem Danaëbilde in München von 1527 dagegen ist die Kapitalis vollkommen elegant und sind die Zahlzeichen römisch. Die Signatur des Prager Dombildes, das nach alter Nachricht 1515 gemalt ist, zeigt nach dem Facsimile des Prager Kataloges ein gotisches A zwischen den gotisierenden Renaissanceformen des S und R. Auch das G hat keine rein kapitale Gestalt. Die Inschriften am Saume des Kleides der Maria lassen sich schlechtweg als gotische Majuskel bezeichnen. Die gegebenen Daten liefern einige Anhaltspunkte, von denen aus übrigens nur ganz vorsichtig verallgemeinert werden darf.

Bernard van Orley schreibt auf dem großen Triptychon mit der Geschichte des Hiob in der Brüsseler Galerie von 1521 eine Majuskel, die zwar nicht als elegante Kapitalis gelten kann, aber zweifellos als Renaissanceschrift anzusprechen ist. Ungefähr denselben Charakter zeigt die Inschrift auf dem Bildnis des Dr. Zelle, ebenfalls von Orley und in derselben Galerie, das mit 1519 datiert ist. Die Jahreszahl ist in lateinischen Ziffern geschrieben, die Altersangabe in arabischen. Dem Stil nach muß man den signierten Altar des Orley in Wien (Martyrium des Heil. Matthias und Thomas) um einige Jahre früher ansetzen als das Zelle-Bildnis in Brüssel. Dabei ist es nun beachtenswert, daß die Inschriften des Wiener Bildes noch gotisch sind.

Den Übergang von der gotischen Schrift zur Renaissanceform markiert in Deutschland Albrecht Dürer, dessen frühes Nürnberger Monogramm noch gotisch ist, der seine italienischen Studien aber gar bald auch in der Änderung seines Handzeichens zum Ausdruck bringt, indem er zwar das gotische A, einen der meist konservativen Buchstaben, beibehält, aber ein lateinisches kapitales D hineinfügt. Die Wandlung erfolgte bei Dürer schon etwa 1494, kaum früher. Die Dürer-Monogramme mit latein. D und frühen Jahreszahlen sind mehr als verdächtig.

In Italien signierte man weit früher in kapitalen Zügen, wenn sie auch noch bis etwa 1480 mittelalterliche Elemente aufweisen wie z. B. die I mit einer Verzierung in der Mitte

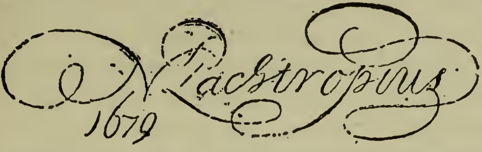
des Balkens. Solche Buchstaben kommen noch auf den Bildern Carlo Crivellis vor, der in seinen späteren Tagen eine sehr elegante Kapitalis schrieb. Auch auf die Form der Ziffern ist zu achten. Die Renaissance strebt nach den lateinischen Zeichen, die im klassischen Altertum vorgebildet waren. Sonst waren die arabischen Ziffern mehr verbreitet. Um bei Crivelli zu bleiben, sei daran erinnert, daß er 1476 neben seinen lateinischen Kapitalbuchstaben arabische Ziffern hinsetzt (Madonna und Heilige in London Nat.-Gal. Nr. 788). 1482 mischt er lateinische Elemente unter seine Ziffern, indem er datiert: „M̊·4̊·X̊·II·“ (Bild in Mailand Brera Nr. 283).

Bartolomeo Vivarini schreibt schon um 1464 eine saubere Kapitalschrift (Accademia in Venedig Saal I Nr. 1), in welcher nur die Verschränkung und Kürzung noch das Mittelalter andeuten.

Noch weiter zurück, 1446, schrieb aber in der alten Malerstadt Murano der schon oben erwähnte Johannes Alamanus eine Majuskel, die man noch für gotisch ansprecheu muß (Accademia Venedig, Sala I Nr. 29). Für alle Länder, Schulen und Meister die Grenzen aufzusuchen, an denen die gotische Schrift in die lateinischen Züge der Renaissance übergeht, wäre die Aufgabe einer besonderen Abhandlung. Für unsere Zwecke muß es genügen, die Aufmerksamkeit des Bilderfreundes und Galeriebesuchers auf den Gegenstand gelenkt zu haben.

Erinnern wir noch daran, daß auch die Cursive, also die gewöhnliche Handschrift mit verbundenen Buchstaben, auf Gemälden vorkommt. Deutsche Cursive finden wir auf einigen Gemälden Dürers, auf vielen des jüngeren Holbein, der mit Vorliebe seinen Kaufherren im Bilde einen Brief in die Hand gab. Holbeins Zeitgenossen und Nachahmer benützten häufig dasselbe Motiv. Lateinische Cursive ist bei den Holländern des 17. Jahrhunderts nicht selten anzutreffen. Oft sind es geradewegs kalligraphische Züge, wie bei der Rachel Ruysch, bei Jan v. Huysum, Guillem V. Aelst,

Maria v. Oosterwyck, Van Oos und Lachtropius. An L. Backhuyzen, den Maler und Kalligraphen, sei erinnert. Die Signaturen der beiden Frankfurter Mignon und Marcellus stehen unter holländischem Einflusse. Die verkleinerte Signatur des Lachtropius auf Seite 153 mag hier als Beispiel jener Schönschriften dienen. Sie stammt von einem Stillleben,



das sich in der Sammlung A. Figdor zu Wien befindet. Rembrandts Signatur vertritt eine ungepflegte lateinische Cursive, die an eine Federschrift gar nicht mehr erinnert:

Rembrandt · f · 1636 ·

Er und seine Schüler, insofern sie groß und breit malen, haben jene Unterschriften, die man als eigentliche Pinselcursive bezeichnen könnte, bei der jede Nachahmung von Federzügen (wie sie bei den kalligraphischen Signaturen vieler Feinmaler vorkommen) ausgeschlossen erscheint. Eekhout, der auch in der malerischen Pinselführung viel weniger breit ist als andere Rembrandtschüler, hat eine feinere, zum Kalligraphischen neigende Signatur. Gerrit Dou, der Schüler aus Rembrandts Frühzeit in Leyden, hat eine saubere nette Bezeichnung, wie denn alle Leydener Feinmaler auch in ihrer Signatur eben so sorgfältig verfahren, wie in ihrer Malerei. Sogar Jan Steens frühe Signaturen sind präzis ausgeführt, wogegen er späterhin, etwa von 1663 aufwärts, flüchtiger zu signieren scheint. Schöne Beispiele von echter Pinselcursive bieten die Bezeichnungen des Jan Bapt. Weenix.

Im 18. Jahrhundert werden stilvolle Signaturen selten. Sie leben erst in neuester Zeit vereinzelt wieder auf, wobei ich an Laurenz Alma-Tadema's hübsche Künstlerinschriften erinnere.

Der Kunsthistoriker wird gut thun, wenn er sich mit den Arten der Nachbildung und Vervielfältigung von Künstlerinschriften bekannt macht. Vergleichende Studien kann er ohne Nachbildungen gar nicht anstellen. In den Fällen, die keine große Wichtigkeit haben, wird es allerdings genügen, die Inschriften in den Notizblättern nachzuzeichnen und dabei einige Bemerkungen über die Schriftart zu machen (etwa: gegen oben im Grunde links die Datierung ANNO MCDV.° in eleganter Renaissancemajuskel mit größerer Initiale A und kleineren NNO). Im Druck läßt sich eine solche Datierung so wiedergeben, daß der Leser einen guten Begriff vom Aussehen der Inschrift erhält. Für wichtige Fälle ist eine Facsimilierung der Inschriften nötig, die entweder unter beständigem Nachmessen der Entfernungen aus freier Hand ausgeführt werden kann, oder durchgezeichnet (gebaust, kalkiert) oder auf photographischem Wege besorgt wird. Die letztere Art ist heute noch die umständlichste, giebt aber bei sorgfältiger Ausführung und dann, wenn keine Retouche (kein Lauttnersches „Verstärkungsverfahren") nötig ist, die getreueste Wiedergabe der Schrift. Der geringe Helligkeitsunterschied zwischen Signatur und Gemälde macht oft große Schwierigkeiten, doch beachte man auch, daß die Platten des Photographen eine anders geartete Lichtempfindlichkeit haben, als unser Auge, das bekanntlich ultraviolette und ultrarote Strahlen uns nicht mehr zum Bewußtsein bringt.

Das Durchzeichnen geschieht praktischer Weise mittels Gelatinblätter, die ganz trocken auf die Signatur aufgelegt werden, um so als durchsichtige Unterlage für das Nachzeichnen zu dienen. Große breite Schriftzüge (unsere Pinselcursive) giebt man meist mit dem Pinsel wieder und zwar in Tusche oder Zinnober. Feine, scharf gezeichnete Signaturen werden mit der Radiernadel ins Gelatineblatt (das nicht zu dünn sein darf und unverrückbar am Rahmen befestigt sein muß) eingerissen. Derlei Nadelbausen können sofort auf Zink umgedruckt und in Hochätzung für den Buch-

druck hergerichtet werden. Unsere Gortziussignatur ist in dieser Weise entstanden. Auch giebt es Kopiertinten, deren Pinselzüge auf Zink übertragbar sind. Zinnoberbausen müssen mittels Photographie aufs Zink übertragen werden.

Das Bausen der Signaturen erfordert eine ruhige, geübte Hand, die ja der Paläograph meist bei seinen Studien erwirbt. Dasselbe Erfordernis gilt auch fürs Nachzeichnen von Schriftzügen aus freier Hand, nur in noch höherem Grade.

Facsimiles verschiedenster Art können begreiflicher Weise auch in Holzschnitt ausgeführt werden. Kupferdruck und Lithographie und was immer für Vervielfältigungen sind danach ausführbar. Zur Einfügung in den Buchdruck eignet sich aber nur Holzschnitt und Hochätzung.

Eine getreue Wiedergabe von Künstlerinschriften ist noch nicht sehr alt und knüpft sich an die Erfindung der sogen. photomechanischen oder photochemischen Verfahrungsarten. Anfänge, die Signaturen wiederzugeben, reichen aber sicher bis ins 17. Jahrhundert zurück. Im geschriebenen Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 kommen Nachzeichnungen von Signaturen vor. Einige gestochene Monogramme giebt es neben Künstlerbildnissen in Sandrarts „Teutscher Akademie". 1699 bringt Florent le Comte im „Cabinet de singularitées" mehrere Monogrammtafeln zur Kupferstichkunde. Im 18. Jahrhundert giebt es gleichfalls vereinzelte Fälle von Facsimilierung (z. B. in Orlandi's „Abecedario pittorico" von 1753, in Mechels Katalog der Belvederegalerie von 1783 und in Ludwig von Winckelmanns neuem Mahlerlexikon von 1796. Erst im 19. Jahrhundert ist ein erfolgreiches Bestreben merkbar, die Monogramme von Stechern und Malern und anderen Künstlern in großen Monogrammenlexica zusammenzustellen. Brulliot erschien 1817, Heller 1831. Im Lexikon Immerzeels („de levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders") von 1842 und 1843 finden sich mehrere Monogrammentafeln. Nachzeichnungen werden dann auch gelegentlich in den Studien

über einzelne Maler gegeben, z. B. in Hellers Cranachbiographie und in einzelnen Sammlungsverzeichnissen wie in Primissers Verzeichnis der Ambrasersammlung, im Krugschen Katalog der Hemmerleinschen Galerie, im Katalog der Wiener Gemäldesammlung Baranowsky von 1844, um nur einige Beispiele aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu nennen.

In den Jahren 1858 bis 1879 erschienen Naglers „Monogrammisten" in fünf Bänden, die bis heute das größte und brauchbarste Werk über gekürzte Künstlersignaturen geblieben sind. Die Tafeln in Lejeunes „guide" von 1863 sind ganz unzureichend.

Im Laufe der jüngsten Jahrzehnte haben viele Galeriekataloge ihren Bilderbeschreibungen die Facsimiles der Signaturen und Monogramme beigesetzt, wodurch vergleichende Studien sehr gefördert werden. Hier möchte ich aber dennoch bemerken, daß wir im Studium der Signaturen noch immer am Anfange stehen. Die neuere Kunstgeschichte bedarf hier umfassender Werke, wie sie die Historiker etwa in unzähligen Abklatschen und im „corpus inscriptionum latinarum" von Mommsen fürs Altertum zur Verfügung haben. Wir brauchen ein großes Werk über Künstlerinschriften der Neuzeit. Die Anregungen, die ich in dieser Beziehung vor einigen Jahren in Wien gegeben habe, sind auf unfruchtbaren Boden gefallen. So erlaube ich mir denn nochmals auf die große Lücke in der neueren Kunstgeschichte aufmerksam zu machen, die darin liegt, daß wir kein Inschriftenwerk besitzen. Die Organisation einer solchen nützlichen und notwendigen Arbeit wäre doch sicher keine Kunst. Einer allein kann freilich nicht die ganze Arbeit selbst verrichten und etwa zehn große Bände nur so im Manuskript aus dem Ärmel schütteln, um sie einem gestempelten Gesuche als Beilage A mit auf den Weg zu geben. Wenn irgendwo der Staat etwas für die Wissenschaft thun könnte, so wäre es hier.

Wir kehren vor unsere Staffeleibilder zurück und setzen unsere geschichtswissenschaftliche Beurteilung fort. Hat der Paläograph seine Schuldigkeit gethan und die Inschriften

gelesen, so geht es an die Deutung derselben. Die Auslegung (Kommentierung) wird im wesentlichen im Zusammenhang mit der Künstlergeschichte zu geschehen haben, doch muß für das Sprachliche der Philologe aufkommen, da nicht jeder Bilderfreund in allen Kultursprachen und ihren Dialekten so bewandert sein kann, wie einzelne Sprachforscher. Hie und da wird sogar der Philologe von Fach auf gewisse Schwierigkeiten stoßen. Indes sind deutlich ausgeführte, also vollkommen sicher lesbare Inschriften meist auch ganz befriedigend zu kommentieren, wie viele Sprachen uns auch auf all den Staffeleibildern öffentlicher und privater Sammlungen unterkommen mögen. Selten sind griechische Inschriften, die im Zeitalter des Humanismus vorkommen (z. B. an dem Sebastianbilde des Andrea Mantegna in Wien unter dem Einflusse der antikisierenden Richtung des Squarcione in Padua und auffallender Weise „stoichedon“ geschrieben, d. h. in vertikaler Reihe. Ein anderes Beispiel findet sich bei dem ferraresischen Quattrocentisten Michael Pannonius, auf dem signierten Bilde der Pester Galerie). Lateinische Inschriften, deutsche, niederländische, italienische sind dagegen überaus häufig, beanspruchen daher eine besondere Pflege der angedeuteten Sprachen auch von Seiten des Kunsthistorikers. Französisch und spanisch reihen sich an. Das Englische tritt erst sehr spät in die Kunstgeschichte ein und das Russische, Schwedische, Dänische, Norwegische kommt in der Gemäldekunde, wie sie für unsere Zwecke abgegrenzt wurde, gar erst für die modernste Kunst in Betracht.

Das Heranziehen von Hilfswissenschaften für die kunstgeschichtliche Beurteilung soll hier nicht mehr weiter behandelt werden, da es sich ja von selbst versteht, daß man sich bei Beurteilung schwieriger Fälle immer an diejenigen Gelehrten zu wenden hat, die im einschlägigen Fach thätig sind.

2) Die Stilkritik. Jede Zeit, jede Nation, sogar jeder einzelne Künstler bietet uns in jener besonderen Lebensäußerung, die wir das Kunstschaffen nennen, eine Verbindung von technischem Können und Kunstgedanken, beeinflußt durch

die jedesmalige Kulturstufe. In diesem Sinne spricht man von einem Kunststile, etwa von einem Kunststile der Zeit Alexanders des Großen, von einem romanischen Stil, vom Stil der deutschen, der französischen Renaissance, vom Stil eines Michelangelo und Holbein, ja sogar von einem frühen, mittleren, späten Stil eines Künstlers. Das Auffassen einzelner Merkmale an den Kunstwerken, das Ordnen derselben und das Hervorheben jener Merkmale, die für bestimmte Richtungen oder Meister charakteristisch sind, heißt Stilkritik und könnte Stillehre heißen, wenn das letztere Wort nicht den Nebenbegriff eines Unterrichtes in der Ausübung verschiedener Stile in sich bergen würde.

Die Beurteilung des Stiles einzelner Maler umfaßt alles, was sich an den fertigen Bildern, an Skizzen, Zeichnungen, Kunstdrucken als bezeichnendes Merkmal auffinden läßt, insofern es der künstlerischen Ausführung angehört. Die Stilkritik ist, wie die Beurteilung des geschichtlichen Zusammenhanges, wie die Kritik alles Technischen und wie die Abschätzung der künstlerischen Bedeutung eine Vorarbeit für die Kennerschaft. Nahe verwandt ist sie mit der technischen Beurteilung und der Beurteilung der materiellen Beschaffenheit, da jede Technik und jedes Material den Stil wesentlich beeinflußt. Sie könnte als eine Angelegenheit der Ästhetik behandelt werden, da der Begriff des „Stiles“ dieser Wissenschaft zugehört, wird aber hier der Kunstgeschichte untergeordnet, weil die Stilkritik darauf ausgeht, die Entstehungszeit, die Nationalität und die Urheber der Kunstwerke, also geschichtliche Momente, zu ermitteln. In diesem Sinne ist sie eine Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, auch wenn sie die Darstellungen auf ihre Erfindung zu prüfen hat, auch wenn sie sich um Komposition, Zeichnung und Kolorit bekümmern muß, wie die Ästhetik. Die Stilkritik geht aber dabei nicht auf eine psychologische Analyse der Eindrücke aus, die wir von den erwähnten Merkmalen der Gemälde empfangen, sondern darauf, aus dem Charakter der Erfindung, der Komposition, der Zeichnung,

des Kolorits und der Technik Rückschlüsse auf die Zeit und den Ort der Entstehung und auf den Autor zu gewinnen. Beim Bestimmen der Bilder ist man in manchen Fällen auf die Stilkritik allein angewiesen und zwar in jenen, bei deren Beurteilung uns alle übrigen Hilfsmittel der historischen Wissenschaften im Stiche lassen. Wir finden z. B. bei einem Privatmanne ein Gemälde von Kunstwert, an dem weder eine Signatur noch eine Datierung zu finden ist, überhaupt keinerlei Schriftzug. Auch über die Schicksale des Bildes und dessen frühere Benennungen sei gar nichts bekannt. Hier den richtigen Namen oder wenigstens die richtigen Grenzen der Schule zu finden ist also die Aufgabe der Stilkritik. Da sie andere Merkmale für ihre Schlußfolgerungen benützt, als die gewöhnliche historische Kritik, kann und muß sie auch zur Überwachung der letzteren herangezogen werden. Ebenso umgekehrt.

Auf die technischen Merkmale an Gemälden wurde schon hingewiesen, als wir uns mit den Materialien beschäftigten, aus denen Gemälde zu bestehen pflegen und als wir die Verfahrungsarten besprachen, die sich bei einzelnen Meistern erkennen lassen. Die Stilkritik wird von den Erfahrungen auf dem angedeuteten Gebiete unbedingt Kenntnis nehmen müssen. Ebenso wie beispielsweise die freie bewegte Komposition, die übertriebene Zeichnung und Modellierung z. B. des Rubens, gehört doch auch seine Art, die farbigen Reflexe oder die Halbschatten zu behandeln, ins Gebiet der Stilkritik, deren Bereich erst dort aufhört, wo der Maler seine Vorarbeiten dem Tischler, Weber oder dem grundierenden Atelierdiener überlassen hat. Mit der Pinselführung einzelner Meister steht es nicht anders.

Auch die Wahl der Farben und ihr Nebeneinander spielt in der Stilkritik eine Rolle. Gewisse Zusammenstellungen charakterisieren ganze Richtungen der Malerei. Die Vorliebe Jan Brueghels I. für Zinnober und Ultramarinblau in den Gewändern seiner Figürchen ist allgemein bekannt. Sie verpflanzt sich auf die ganze große Schar seiner Schüler und Nachahmer, auf Jan Brueghel II.,

A. Mozart, M. Schoevaert, T. Michau, bis zu den Hartmann und C. Beschey. Der Stilkritiker wird nun nach Merkmalen zu suchen haben, die eine Unterscheidung all dieser Künstler gestatten, die in der übrigen Farbengebung recht leicht gefunden werden, wollte man auch die Zeichnung und Pinselführung zur Unterscheidung gar nicht heranziehen und von kleinen Unterschieden im Kostüm der Figürchen gänzlich absehen. So will ich hier nur andeuten, daß die späteren Maler der Reihe, die ich hier aus der Menge der Maler mit rot und blau gekleideten Figürchen herausgegriffen habe, zweifellos im Blau einen andern Ton zeigen, als der Ultramarin des Jan Brueghel. Wenngleich es sogar einem Maler schwer sein dürfte, mit Bestimmtheit zu sagen, welches blaue Pigment die späteren Brueghelnachahmer des 18. Jahrhunderts wie Schoevaert und J. J. Hartmann verwendet haben, so ist die Thatsache, daß es kein echter, guter Ultramarin war, dennoch unumstößlich. An preußisch Blau wird man denken dürfen, da dieses schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in die Ölmalerei eintritt. Kobaltblau, das übrigens auch im Ton gar nicht zu den blauen Gewändern eines J. J. Hartmann passen würde, ist durch seine spätere Erfindung (es ist erst seit 1802 in Verwendung) hier gänzlich ausgeschlossen.

Auch bei den Italienern macht die Wahl der Farbe einen großen Unterschied, sogar wenn man von weiten Zeitabständen ganz absieht. Gleichzeitige Florentiner und Ferraresen, Bolognesen, Venezianer haben je eine andere Palette. Wer wollte ferner auch innerhalb derselben lokalen Gruppe die Färbung etwa eines Dosso mit der eines Garofalo verwechseln? Wer sollte blind sein gegen Merkmale der Färbung, die sich alljährlich in unseren modernen Kunstausstellungen an tausend und tausend Gemälden als charakteristisch auffinden lassen. Wie bezeichnend ist nicht selten die Art der Modellierung allein, die Behandlung des Helldunkels und vieles andere.

Daß die Zeichnung von großer Bedeutung für die Stilkritik ist, wird niemand in Zweifel ziehen. Sehen wir

doch die harte aber charaktervolle Zeichnung der Quattrocentisten an neben dem weichen, oft zerflatternden Contour späterer Kunstperioden, besonders des Rokoko. Auch hier lassen sich bei Meistern, die einander stilistisch ganz nahe stehen, bestimmte Unterschiede auffinden, sei es in der Zeichnung der Falten, sei es in der Form der Hände, Füße, Ohren, Nägel, Augenlider oder wo immer, sogar im Beiwerk, wenn es vom Meister selbst ausgeführt ist. Auf eine ganze Reihe solcher Unterscheidungs-Merkmale hat in neuerer Zeit hauptsächlich Morelli aufmerksam gemacht, dem die Stilkritik überhaupt wichtige Anregungen verdankt. Eine Abbildung auf Seite 162, die wir den „Kunstkritischen Studien über italienische Malerei“ von Morelli entnehmen (I, S. 98) bringt eine Reihe von Handformen, wie sie Morelli bei einigen italienischen Meistern als habituell nachgewiesen hat.

Ziehen wir für unsere Studien über die Unterschiede im Stile verschiedene Schulen und Meister auch noch die Darstellungen der Gemälde heran. Auch in dieser Beziehung sind gewisse Gegenstände in einer Künstlergruppe höchst beliebt, in der anderen kaum gekannt. Aufgabe einer allgemeinen Ikonographie wäre es, ein großes geordnetes Material für solche Studien beizuschaffen, wogegen hier Andeutungen genügen müssen. Die südlichen, katholischen Niederlande z. B. produzieren auch im 17. Jahrhundert noch viele Kirchenbilder. In dem protestantischen Holland dagegen macht sich ein auffallender Gegensatz zu dieser Richtung geltend. Kirchenbilder giebt es dort zur gleichen Zeit nur wenige mehr, und sogar die biblischen Darstellungen, die nicht für Kirchen bestimmt waren, treten neben den unzähligen Sittenbildern, Landschaften, Marinen, Bildnissen, Stillleben stark in den Hintergrund. Man weiß dann auch zur Genüge, welche Kreise von Darstellungen bei bestimmten Meistern auf ihren Galeriebildern erwartet werden können, was ein Ribera mit Vorliebe gemalt hat, was ein Velasquez, ein Le Brun, ein G. Honthorst, ein Adr. v. d. Werff, ein Canaletto, ein P. Longhi, ein Hogarth. Die oftmalige

Wiederkehr von Figuren aus der Familie des Künstlers bei Steen und Brakenburgh gehört doch gewiß auch zur Charakteristik des Stiles.



Auch in der Anordnung und Komposition unterscheidet man den Stil verschiedener Zeiten und Künstlergruppen, ja einzelne Künstler. Die symmetrische Anordnung

mittelalterlicher Gemälde, die sich auch bei den Malern des Quattrocento noch sehr geltend macht (bei Fr. Francia, Perugino, beim jungen Raffael, Cosimo Tura, Dom. Panetti), ist jedem Freunde italienischer Malerei geläufig.

Sogar das Format giebt hie und da schon aus der Entfernung im Zusammenhang mit der Anordnung einen Wink, wo man den Meister des Bildes zu suchen hat. Kompositionen in dem Breitformat, wie bei jenem Giovanni Bellini, den wir schon oben (S. 33) abgebildet haben, sind an venezianischen Bildern aus der Richtung Bellinis überaus häufig. Einige Beispiele mögen herausgegriffen werden: so das breitgezogene Bild des Cima da Conegliano der Münchener Pinakothek (S. 164).

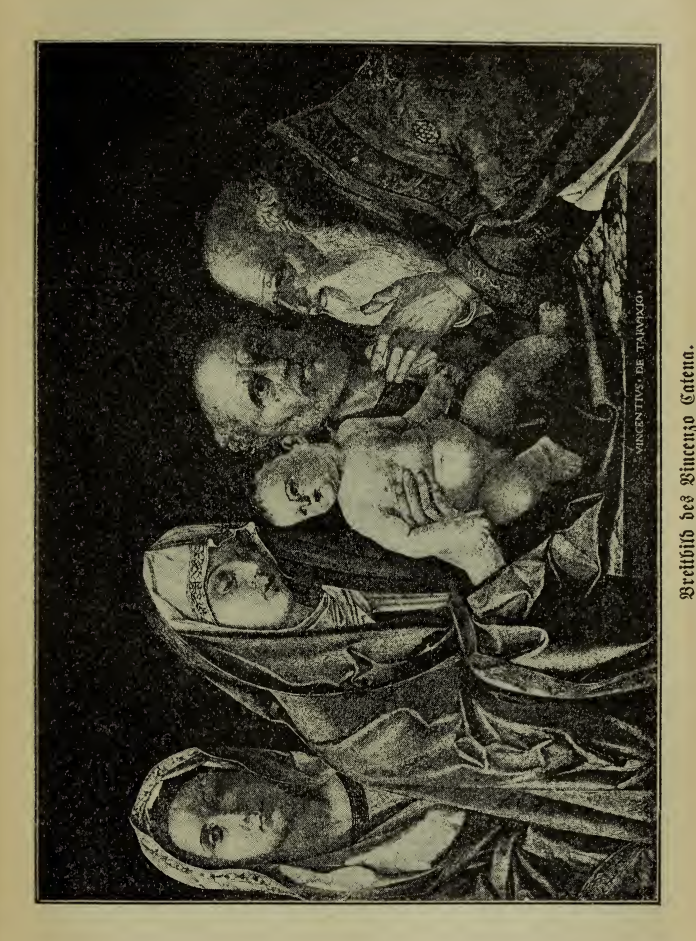
Auf eine Komposition des Giovanni Bellini geht ein anderes Breitbild zurück, das auf Seite 165 nachgebildet wird. Dieselbe Komposition kommt oftmals vor. In Berlin, in Wien (oval zugeschnitten), in Padua sind derlei Bilder, die mit mehr oder weniger Sicherheit dem Vincenzo Catena zugeschrieben werden können. Andere zum Teil variierte Atelierkopien befinden sich in der Accademia und im Museo Correr zu Venedig, in der Kirche San Zaccaria Profeta ebendort (dieses ist gestochen in Fr. Zanotto's Pinacoteca Veneta), in Innsbruck (schlechtes, verdorbenes Werkstattbild) und im Museo civico zu Verona, wohl auch noch anderwärts. Unsere Abbildung geht auf das Bild im Museo civico in Padua zurück. Das Original ist stark verrieben und übermalt, doch sind daran die Hauptzüge der Komposition vollkommen deutlich. Die Signatur dieses Exemplares weist direkt auf Vincenzo Catena. Das Exemplar in Verona steht künstlerisch höher und mag unter Bellinis besonderer Aufsicht gemalt sein.

Noch ein weiteres Beispiel einer breitgezogenen Komposition bei einem Venezianer des 16. Jahrhunderts wird uns durch ein Werk des P. Pasqualino in der Sammlung des Fabrikanten Novák in Prag geboten (S. 166). Die photographische Vorlage verdanke ich der Güte des Eigentümers.



Münchener Bild des Cima da Conegliano.
(Nach einer Photographie von F. Hanfstängl in München.)

In der Ulmer Schule des 15. Jahrhunderts, um auf ein anderes Land und andere Fälle überzugehen, ist es bei



Breitbild des Vincenzo Catena.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

den Darstellungen des Todes der Maria offenbar gebräuchlich gewesen, die sterbende Maria knieend darzustellen, obwohl



Santa conversazione von P. Pasqualino.

ringsum in Deutschland die Gepflogenheit herrschte, Marien im Bette sterben zu lassen.

Eine freie regellose Komposition, die es nicht im mindesten auf ein Gleichgewicht von Gruppen oder Massen abgesehen hat, sondern nur auf die Wirkung von Licht und Helldunkel hin erfunden ist, dient als Merkmal für eine ganze Reihe von Malern, die etwa mit Elsheimer beginnt und in Rembrandt gipfelt. Auch Wirkungen mit doppelter Beleuchtung und mit Darstellung künstlicher Lichtwirkung sind in gewissen Malergruppen besonders zu Hause. Elsheimer, einer der wichtigsten Vertreter solcher Beleuchtungseffekte, mag die erste Anregung dazu in Rom in den Stanzen des Vatikan vor der „Befreiung Petri“ des Raffael empfangen haben. Rembrandt, Gerrit Dou, G. Schalken, Arnold Boonen und ihre Schüler und Enkelschüler bilden Reihen und Gruppen, die ein inneres Band der Beleuchtungseffekte in den Bildern verbindet.

Nicht zu übersehen sind auch gewisse Inventarstücke bestimmter Ateliers, die unbewußt von Meister und Schüler wiederholt in ihren Bildern angebracht werden. Auch solche Beobachtungen hängen mit der Stilkritik soweit zusammen, um hier einige Andeutungen zu verdienen. In Giovanni Bellini's Botega scheint ein Bucheinband mit Bronzebeschlägen vorhanden gewesen zu sein, der mit geringen Varianten mehrmals auf Bildern des Bellini und seines Schülers Catena wiederkehrt. Beim Meister vom Tode der Maria sehen wir ein Glas mit rotem Fruchtsaft oftmals wiederkehren und ein Messerchen, dessen Scheide mit einer langgestreckten geschachten Füllung versehen ist. G. Pencz bringt öfters eine grüne bauchige Flasche im Mittelgrunde an, in der sich ein Fensterkreuz spiegelt. Die orientalischen Kostüme und die flache rundliche Feldflasche des Rembrandtschen Ateliers sind allbekannt.

Auch bei den Landschaftsmalern sind es gewisse Eigentümlichkeiten in der Wahl der dargestellten Gegenden, Bäume, Berge und der Pflanzen im Vordergrunde, aus deren Beachtung die Stilkritik großen Vorteil zieht. Die Disteln

und dürren Bäume mit weißer Rinde im Vordergrunde der meisten Bilder des Wynants pflegen schon allen Anfängern bald in die Augen zu fallen. Die Vorliebe Everdingens für Wasserfälle ist fast sprichwörtlich. Hermann Saftleven kann sich selten von den Thälern des Rheins und der Mosel losreißen.

Der Stilkritiker durchläuft im Geiste vor einem Bilde, das ihm zur Beurteilung vorgelegt wird, alle Kennzeichen, von denen er weiß, daß sie unter Umständen charakteristisch sind. Nicht selten schreien solche Merkmale geradewegs aus dem Bilde heraus, so daß in kurzer Zeit eine Überzeugung über den Namen des Malers gebildet ist und ausgesprochen werden kann. Die meisten Bilder erfordern ein langes Studium, bevor sie richtig erkannt und benannt werden. Diesen Fällen stehen andere gegenüber, bei denen es den besten Kennern der Reihe nach unmöglich sein wird, auf dem Wege der Stilkritik eine Taufe vorzunehmen. In diesen Fällen hat man es meist mit Gemälden ganz untergeordneten Ranges zu thun, an deren Benennung schließlich auch nichts gelegen ist.

Das Bestimmen von Gemälden kann, wie aus den bisherigen Erörterungen hervorgeht, entweder auf dem Wege der historischen Kritik oder dem der stilistischen Analyse geschehen. Am sichersten ist es aber, mit beiden Hilfswissenschaften der Reihe nach ans Gemälde heranzutreten. Was würde auch die Stilkritik allein helfen in einem Falle, in welchem mit Ausnahme der Inschriften an einem Bilde alles übermalt und dick übermalt oder an dem das meiste verputzt ist? Und es giebt derlei Fälle. Daß es anderseits auch Bilder giebt, die für die historische Kritik gar keinen Anhaltspunkt bieten, wurde schon oben angedeutet. Ein rechter Kenner muß so viel und das mit Methode und Fleiß gesehen haben, daß ihm alle gewöhnlichen Fälle geläufig sind und daß er bei schwierigen Fragen wenigstens sagen kann, von welcher Seite her Aufklärung zu erwarten wäre. Überblickt man, was eine große, umfassende Kennerschaft alles für Anforderungen stellt, so wird man gewiß diejenigen

mit einigem Mißtrauen betrachten, die sogleich jedes Bild auf den ersten Blick erkennen oder erkannt haben wollen. Unzählige Gemälde aus mehr als fünf Jahrhunderten hängen in etwa zwanzig großen, einigen hundert kleinen Galerien, und in tausenden von privaten Wohnungen. Will einer als Bilderkenner etwas leisten, so wird er sich solchen Thatsachen gegenüber auf bestimmte Grenzen in seinen eigentlichen Studien einschränken. Er braucht ja trotzdem kein Scheuleder anzuthun, um jeden fremden Eindruck fern zu halten. Ganz im Gegenteil; der Verkehr mit der gesamten Kunst und Kunstgeschichte wird seinen Blick üben, sein Urteil verfeinern und ihn vor Einseitigkeit bewahren. Das Studium von Handzeichnungen und Kunstdrucken, der Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien möchte ich sogar als eine notwendige Ergänzung für das Studium der Gemälde ansehen, da man die künstlerische Handschrift vieler Maler rascher auffassen lernt, wenn man ihre Radierungen und Zeichnungen betrachtet, als wenn man nur an ihre Gemälde allein herantritt, die ihrer farbigen Natur nach etwas Komplizierteres sind als die farblosen Kunstdrucke und die meistens einfarbigen Zeichnungen. Zahlreiche gute Photographien erleichtern heute das vergleichende Kunststudium. Im bewußten, methodischen Vergleichen aber liegt der Schwerpunkt der Kennerschaft. Sogar das rasche Herausfinden der Zeitperiode, Nationalität, Schule geht ursprünglich auf Vergleichungen zurück und wird erst nach langer Übung unbewußt, intuitiv. Man lernte z. B. zuerst einige Bilder von modernen Malern kennen, dann soll man italienische Altartafeln aus dem Trecento gesehen haben, dann sah man beispielsweise viele Spanier des 17. Jahrhunderts. Mit den nebensächlichen Zügen zugleich prägten sich auch die bezeichnenden Merkmale dieser Bilder ein. Durchs Vergleichen lernte man dann die wesentlichen Züge vom Nebensächlichen unterscheiden und rasch erkennen, ob ein Maler ein Trecentist oder ein Spanier des 17. Jahrhunderts oder ein Moderner ist. Gelangte man dann so

weit, einmal einen bestimmten Meister vermutungsweise nennen zu können, so beginnt das Vergleichen von Neuem. Die reine Intuition hat gar keinen wissenschaftlichen Wert und muß ebenso bei der generellen Bestimmung der Zeitperiode und Schule, wie bei der Bestimmung des einzelnen Malers von Fall zu Fall überprüft werden, u. zw. sucht man sich beim Feststellen einzelner Namen naturgemäß zunächst jene Werke hervor, die mit Sicherheit auf den Meister bezogen werden können, der uns vermutungsweise als der Autor des noch unbestimmten Bildes vorschwebt. Eine Beglaubigung, Sicherung geben echte Signaturen, unzweideutige urkundliche Nennungen, und unanfechtbare Überlieferungen aus dem engsten Kreise des Malers selbst. In zweiter Linie, wenn sicher beglaubigtes Material fehlt, zieht man Bilder heran, an denen mit großer Wahrscheinlichkeit vor Zeiten noch eine gute Tradition haftete, immer nur das benützend, was die relativ größte Sicherheit gewährt, z. B. Gemälde (zwar ohne Signatur aber), die in einem alten Inventar, das dem Zeitalter des Malers noch sehr nahe liegt, ausdrücklich benannt sind. Mit der Erinnerung an solche mehr oder weniger gut beglaubigte Bilder im Kopfe, wohl auch mit einer Nachbildung desselben in der Hand und unter Beiziehung von kritischen Notizen, die vor dem Gemälde selbst geschrieben oder als Erinnerungsnotizen namhaft gemacht sein müssen, tritt man nun von neuem an das bestimmungsbedürftige Bild heran und vergleicht ganz objektiv. War die Fährte eine unrechte, so bleibt nichts übrig, als einen neuen Weg zu versuchen u. s. f., bis alles Vernünftige durchgeprobt und ein positives Ergebnis gewonnen ist.

Daß es auf dem Gebiete des Bestimmens wie sonst allerwärts geschickte und ungeschickte Leute giebt, könnte als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wenn nicht eine Zeitlang sich ein großes Geheul davon erhoben hätte, als seien die „Kunstschreiber“ von vorn herein die ungeschickten und die Maler die geschickten und vice versa.

Rein verstandesgemäß betrachtet ist von vorn herein weder der eine, der Kunsthistoriker, noch der andere, der ausübende Künstler dazu berufen, in den Fragen der Bilderbestimmung mitzureden. Im besten Falle ist jeder von vorn herein nur ein halber Kenner, obwohl die gewichtigere Hälfte hier zweifellos auf der Seite des Kunsthistorikers liegt. Denn dieser hat hauptsächlich seine Logik geschult, wogegen der Künstler seine Phantasie vorwiegend auszubilden hatte, die bei allem Bestimmen vom Übel ist. Der Kunsthistoriker muß von der Schule wenigstens die historische und die stilistische Kritik mitbringen. Der Maler als solcher, wenn er von der Schule kommt, muß aber nur selbst malen können und hat von jener angedeuteten Denkweise gewöhnlich keine blasse Ahnung. Von der Technik alter Bilder kann er zwar etwas wissen, wenn ihn die Sache interessiert hat, er muß es aber nicht. Erlernte der Maler früher oder später die historischen Hilfswissenschaften und hielte er es für interessant genug und für zweckdienlich, jahrelang in Bibliotheken zu laufen und Kunstgeschichte zu studieren, anstatt zu malen und zu zeichnen, so könnte er ja zu einem trefflichen Kunstkenner werden. Solche Maler, die ihre Phantasie zu gunsten ernster geschichtlicher Studien unterdrücken, sind freilich selten (ich besinne mich augenblicklich keines Beispieles), da sie doch ihr Talent dazu antrieb, zu malen und Maler zu werden. Ich habe gesehen, daß angehende Kunstjünger Bilder kopierten, deren Echtheit oder richtige Benennung schon etwas mehr als zweifelhaft war. Was nützte ihnen nun alles Sichversenken in die Technik für ihre Kennerschaft, wenn sie schon von vorn herein auf falschen Grundfesten zu bauen anfingen?

Eine Art Widerspiel dieser jungen Maler bilden dann angehende Kunsthistoriker, die ohne alle technische Kenntnisse anfangen alte Bilder zu studieren. Doch wird die Schule ihnen unbedingt mehr Vorsicht und Besonnenheit in der Auswahl der Studienvorwürfe eingeimpft haben, so daß sie eigentlich nur das Technische der Malerei, das Kunstwissen

nachzuholen brauchen, um für die Erwerbung einer tüchtigen Kennerschaft vorbereitet zu sein. Man unterschätze übrigens diese Lücke in der Ausbildung der heutigen Kunsthistoriker nicht allzu leichtlebig. Einige Jahre wird immerhin auch der diplomierte Kunstdoktor dazu gebrauchen, um sich im Verständnis technischer Fragen vor den Bildern keine Blößen zu geben. Letzteres soll vorgekommen sein. Nomina sunt odiosa, nur keine Namen! Viele sind eben berufen, wenige auserwählt. Daß aber der Künstler etwa als solcher von vorn herein bessere Vorbedingungen zur Kennerschaft mitbringe oder gar einen intuitiven Kennerblick habe (auch solche Ungereimtheiten werden gesagt und geglaubt), läßt sich mit einem wohlgeordneten Denken nicht zusammenreimen.

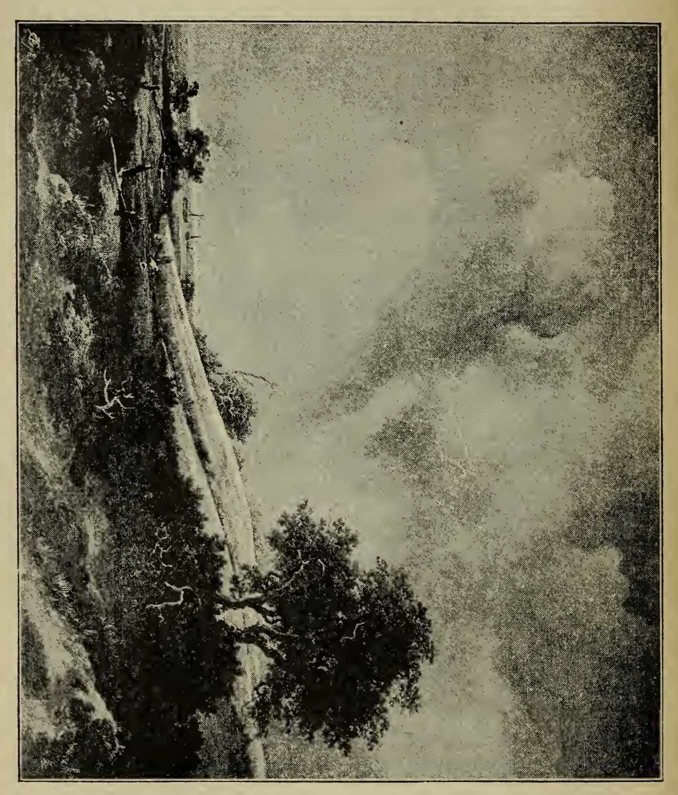
Lesenswerte Gedanken über den vermeintlichen Beruf des Malers zum Bestimmen alter Gemälde finden sich bei Laugier in der „Manière de bien juger des ouvrages de peinture“ S. 1 ff., in Burtin's „traité“, bei C. Förster in dem Hefte „Über den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland“ (1870), in Thausing's Wiener Kunstbriefen und in der reichlichen Litteratur, die sich an den Ankauf des Neptunbildes von Rubens für die Berliner Galerie knüpfte.

Nicht ohne Absicht wurde oben der Ausdruck „künstlerische Handschrift“ gebraucht. „Mit dem Wirken des Paläographen, des Diplomatikers und Archivisten läßt sich das Treiben des Kunstkenners am besten vergleichen“, sagt Anton Springer in seinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“. In ähnlicher Weise hatte sich Thausing geäußert, sogar der Maler, der Laugier's nachgelassene Abhandlung „Manière de bien juger des ouvrages de peinture“ mit Noten versehen hat, ist auf die Analogie zwischen der Handschriftenkunde und Kunstkennerschaft aufmerksam geworden. Und wirklich giebt es in den Pinselzügen und den Strichen, die der Stift zieht, eben so vieles, was gewohnheitsgemäß und unbewußt ausgeführt wird, wie in der Handschrift. Um die letztere in ihren individuellen Zügen oder Schuleigentümlichkeiten klar zu machen, weist der Paläograph auf jene Striche, Strichelchen und Punkte, auf jene Krümmungen

und Biegungen oder Steifheiten hin, die nicht zum Wesen des Buchstaben gehören, sondern die von der Verschiedenheit der Hände herrühren, welche denselben Buchstaben ausgeführt haben. So muß der Kenner vor den Gemälden auch bemerken, nicht nur daß beispielsweise überhaupt an einer Stelle hohe Lichter aufgesetzt sind, sondern er muß auch die Form der Pinselstriche auffassen, wobei ich sogleich daran erinnern möchte, daß nicht immer gerade der Pinsel das Werkzeug sein muß, mit dem gemalt wird. Bei Hoogstraeten lesen wir von Cornelis Ketel, daß dieser mit den Fingern gemalt habe (Inleyding S. 235). An den letzten Bildern des Frans Hals scheinen auch die Finger des Malers eine große Rolle gespielt zu haben. Die Fingermalerei Tizians haben wir schon besprochen. Von der gelegentlichen Benützung des Pinselstieles oder eines analogen Stäbchens zum Einkratzen in halbweiche Farbe war schon andeutungsweise die Rede. Diese Art scheint bei Rembrandt zu beginnen. Derlei Kleinigkeiten technischer Art sind dem Kenner oft höchst willkommene Fingerzeige für seine Diagnosen. Unter den Tiermalern des 17. Jahrhunderts ist z. B. Carl Andreas Ruthart der einzige, der feine eingekratzte Striche bei der malerischen Wiedergabe der Tierfelle anwendet. Vielleicht bei Melchior d'Hondecoeter zuerst tritt jene Art auf, feines Laubmoos im Vordergrund zur Darstellung zu bringen, bei welcher die Farbe durch Aufdrücken und senkrechtes Abheben der Spatel in einer Weise verteilt wird, die in ihren Formen wirklich den Eindruck des Moosigen hervorbringt. Lachtropius, Van Oolen, die feinmalenden Hamiltons haben diesen technischen Kniff ausgeführt, wovon ich schon in meinen Kleinen Galeriestudien gehandelt habe.

Die Art und Weise, wie in der Landschaft die Einzelheiten von Bäumen und Sträuchern behandelt sind, gehören sehr häufig auch zu den überzeugenden Merkmalen, an denen man den Autor erkennen kann. Die Sträucher, die Cima da Conegliano in seinen mittleren Gründen malt, kommen bei keinem andern Italiener in derselben Weise vor. Bei

den niederländischen Landschaftsmalern ist die Unterscheidung hie und da schwierig. Es giebt Bilder aus der Zeit und Richtung des Patenier und Bles, die noch einer Taufe harren. Leichter ist die Diagnose bei den Landschaftsmalern



Landschaft von Jacob v. Ruisdael.
(Nach einer Photographie von F. Baer in Rotterdam.)

des 17. Jahrhunderts, von denen meist so viele alt und echt signierte Bilder zur Vergleichung vorhanden sind, daß sich der Aufmerksame zurechtfinden wird. Einige typische Meister seien hier durch Nachbildungen vertreten, denen einige weniger bedeutende Namen zur Vergleichung beigesellt werden.

Das Original unserer Abbildung auf S. 174 befindet sich im Museum Boymans zu Rotterdam und wurde aus der großen Anzahl der erhaltenen Werke des Jac. v. Ruisdael (Isaaksz)



Landschaft von C. Decker.
(Nach einer Photographie von A. Weinwurm in Pest.)

wegen der Übersichtlichkeit seiner einfachen Komposition ausgewählt. Die Deckersche Landschaft, die hier abgebildet ist, befindet sich in der ungarischen Nationalgalerie zu Pest. Decker

ist gelegentlich auf Hobbema umgefälscht worden, weshalb hier ein echter Hobbema zu vergleichender Betrachtung abgebildet wird (Original in Rotterdam). Noch ein weiterer



Landschaft von Hobbema.
(Nach einer Photographie von F. Baer in Rotterdam.)

Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts sei als Stichprobe hervorgeholt. J. v. d. Haagen, von dem ein signiertes Bild der Rotterdamer Galerie auf Seite 177 wiedergegeben ist. Was sogar die kleinen Nachbildungen lehren, das ist der

Unterschied in der Wahl der Baumformen, in der Behandlung der Endigungen der Zweige, die man übrigens nicht genau genug auf ihre Echtheit prüfen kann, da sie häufiger als andere Stellen übermalt wurden u. zw. bei Gelegenheit der Wiederherstellung des Himmels.



Landschaft von Joris v. d. Haagen.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

Ein sehr instruktives Beispiel der Behandlung von Baumlaub bietet ein signiertes Bild des seltenen Jacob van Moscher, das sich in der Münchener Pinakothek befindet. Nach einer Photographie, welche ich der Freundlichkeit des Herrn Direktors Professor Fr. v. Reber verdanke, wird auf S. 178 fast in der Größe des Originals der große Baum des



Baum von Jacob van Moscher.

signierten Münchener Bildes wiedergegeben. Die Äste und Zweige erinnern lebhaft an die Figuren, die von Gesteinskundigen Dendriten genannt werden. Andere Landschaften desselben Meisters sind danach unschwer zu bestimmen.

Noch setzen wir auf S. 180 u. 181 in kleinen Nachbildungen neben einander Werke des Jan Steen und Richard Brakenburgh. Beide genannte Künstler sind geistesverwandt; nur ist Steen um vieles geistreicher, erfindungsreicher, kraftvoller als der sekundäre Brakenburgh. Das nachgebildete Gemälde des Jan Steen befindet sich im Original in der Großherzoglichen Galerie zu Schwerin. Die dargestellte Begebenheit ist klar genug. Zu einer liebeskranken jungen Dame ist der Arzt geholt worden, der den Fall rasch überblickt hat. Brakenburgh's Gemälde, das auf Seite 181 nachgebildet erscheint, behandelt eine Szene, die der Darstellung auf dem Steensche Bilde sehr verwandt ist. Nur befinden wir uns hier gesellschaftlich um eine Stufe tiefer. Das Original befindet sich in Rotterdam und wird mit freundlicher Genehmigung des Direktors H. Haverkorn van Rysewyck nachgebildet. Bei aller Verwandtschaft lassen aber, ebenso wie die Originale bedeutende Verschiedenheiten in der Färbung und Technik, die Nachbildungen andere Gesichtstypen erkennen, die sich einerseits auf den Bildern des Steen, anderseits auf denen des Brakenburgh mehrmals wiederholen.

Die Zwecke und Ziele der Kennerschaft sind wiederholt erörtert worden, schon bei Abbé Laugier, später bei Burtin, neuerlich bei Lejeune (in freilich sekundärer Weise), wie schon angedeutet, bei Thausing in den Wiener Kunstbriefen, bei A. Springer, bei Morelli und anderen. Eine ganz frühe Stimme über die Kennerschaft, auf Gemälde angewendet, die bisher kaum beachtet worden ist, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf ein Gebiet, das uns von großer Wichtigkeit sein muß. In M. Johann Dauw's wohl unterrichtetem und kunsterfahrenen Schilderer und Maler (II. Aufl. 1755) führt ein Paragraph den Titel „Von der Erkenntniß der Gemälde". Darin heißt es: „Es gibt dreyerley Erkenntnisse

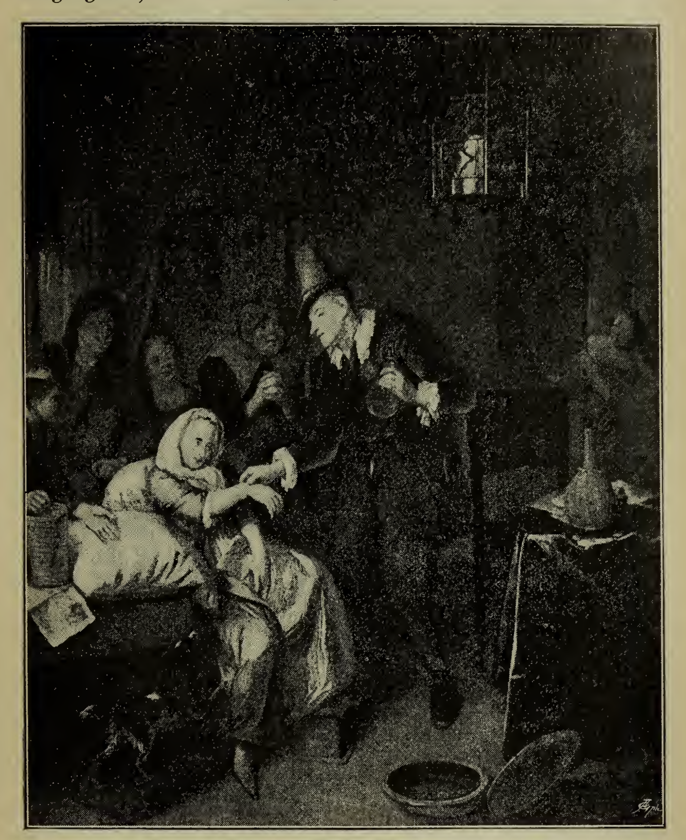
über die Ausarbeitung der Gemälde. Die erste besteht darinn, daß man dasjenige, was Gutes oder Böses in einem Gemählde sey, erforsche. Die andere hat ihr Absehen auf des Verfertigers Namen und die dritte geht dahin, daß man wisse,



Gemälde von Jan Steen.
(Nach einer Photographie von Nöhring in Lübeck.)

ob es das Original oder die Copie sey". Der kunsterfahrene Schilderer spielt hier also auf die hochwichtige Frage der Echtheit an: Original oder Kopie?, wir

fügen rasch hinzu: Kopie oder Fälschung? Die Kennerschaft findet hier ihre Hauptaufgaben, denen sie auf methodischem Wege gerecht werden muß. In der Gemäldekunde, die als



Gemälde von Richard Brakenburgh.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

Wissenschaft noch äußerst jung ist, ist in zusammenhängender Weise noch nirgends von der Echtheitsfrage die Rede gewesen, so viele Materialien auch da und dort verstreut sind. Diese

Wissenschaft hat es entweder mit Originalbildern zu thun, d. i. mit den ursprünglichen Leistungen der Maler, oder mit Wiederholungen, oder mit Kopien oder endlich mit jenen Produkten, die einen älteren Stil in der Absicht nachahmen, den Beschauer zu täuschen und ihn glauben zu machen, das neue Machwerk stamme von einem anderen (meist früheren) Maler und aus einer anderen (früheren) Zeit. Diese Produkte heißen Fälschungen. Benützen sie ein schon vorhandenes Gemälde als Grundlage, auf welcher nur die charakteristischen Züge geändert werden, so muß man sie als Verfälschungen betrachten.

Die Kopien können ebenfalls mit der Absicht hergestellt sein oder im Handel vertrieben werden, den Betrachter über den wahren Autor und die Entstehungszeit zu täuschen. Man nennt sie dann betrügliche Kopien. Das Paradepferd einer solchen Kopie für alle Bücher, die auf Gemäldenachahmungen zu sprechen kommen, ist die Nachbildung des Raffaelschen Papstbildnisses durch Andrea del Sarto, welche in Vasari's „Vite“ ausführlich besprochen wird. Die Kopie stand ursprünglich in ihrer technischen Ausführung dem noch jungen Original so nahe, daß sogar Giulio Romano, Raffael's Helfer bei dem Papstbilde, getäuscht wurde. Solche Fälle geben zu denken, besonders für die Fälschung moderner Gemälde, deren Beurteilung schwieriger ist als die Fälschung alter Bilder, denen ja doch das wahre Alter mit keinen Mitteln verschafft werden kann. Andere Kopien, die etwa von angehenden Künstlern zu ihrer Ausbildung oder von fertigen Malern auf Bestellung gemacht werden, sind gar nicht darauf angelegt, den Anschein von Originalen hervorzubringen. Sie sind entweder so unvollkommen aufgefaßt oder so ehrlich als Kopien gemalt, daß sie geübte Augen nicht irreführen werden. „Schulkopien“, „Werkstattkopien“ stammen noch aus der Zeitperiode des Originals, sind aber schwächer als dieses. Als Wiederholungen im weitesten Sinne des Wortes könnte man auch die Kopien bezeichnen, doch scheint es mir dem eigentlichen Sinne des Wortes mehr

zu entsprechen, von einer Wiederholung nur dann zu sprechen, wenn derselbe Maler dasselbe Bild zweimal oder mehrere Male ausführt. Solche Wiederholungen „eigenhändige Kopien" zu nennen ist mehr ein Wortspiel, denn eine ernstlich wissenschaftliche Bezeichnung. Mehrere Begriffe, die hieher gehören, verschwimmen an ihren Grenzen, so die Wiederholungen, die also von des Meisters eigener Hand sind, und die Atelierkopien, die in der Werkstatt des Meisters von seinen Schülern, unter seinen Augen und mit seiner Beihilfe ausgeführt worden sind. Bis zu einem gewissen Grade läßt es sich in solchen Fällen, bei denen man bald an das Treiben im Atelier des Rubens erinnert wird, rechtfertigen, von „Atelierwiederholungen" zu sprechen. Solche Bilder, die meist eine annähernd ebenso hohe künstlerische Bedeutung haben, wie die ersten Ausführungen des Meisters (die ja auch nicht immer vollkommen eigenhändig sind), machen im Nachweis jener Partien, die von Schülerhand sind, und jener, die vom Meister herstammen, nur dann Schwierigkeiten, wenn man nicht Gelegenheit hatte, vorher die Technik des Meisters selbst und die seiner begabten Schüler genau zu studieren. Die Hand der schwachen Talente unter den Schülern macht sich leicht von selbst neben den Zügen des Meisters geltend. Glücklicherweise haben nur die großen Meister vergangener Zeiten so viele Aufträge und so viele helfende Schüler gehabt, daß derlei Unterscheidungen in Anwendung kommen müssen. Gerade bei diesen großen Malern aber ist es meist nicht gar so schwierig, sichere eigenhändige Werke aufzufinden, an denen man des Meisters eigenste Malweise studieren kann.

Auch auf dem Gebiete der täuschenden Kopien kommen dem Kenner mehrere Umstände rettend entgegen; zunächst der, daß es nicht immer Künstler von der großartigen Begabung eines Andrea del Sarto sind, die als Fälscher auftreten; dann sind es auch selten Maler, die ihrem Vorbilde der Zeit und Schule nach so nahe stehen, wie Andrea del Sarto dem Raffael. Spätere Kopien aber,

gar solche, die um 50, um 100 und mehr Jahre später entstanden sind, unterscheiden sich durchs Material, durch die Technik, oft auch durch den Mangel ausgesprochener Alterserscheinungen von den Originalen.

Bei der Beurteilung von Kopien ist die Erwägung maßgebend, daß es zwei Dinge, die absolut gleich sind, nicht giebt, da sich genau dieselben Bedingungen für die Entstehung nicht bis ins kleinste wiederholen können. An Kunstdrucken, etwa Holzschnitten, oder an Geldnoten kann man dies verfolgen. Hier wird doch dieselbe Platte auf dieselbe Papierart wiederholt abgedruckt, so daß es den Anschein hat, als müßten die Exemplare alle bis ins kleinste einander gleich sein. Nun weiß aber derjenige, der die Sache aufmerksam betrachtet hat, die Verschiedenheiten zu finden, welche ein Exemplar vom anderen unterscheiden, und nicht etwa nur die groben Unterschiede zwischen den Drucken von der frischen Platte und denen von der abgenutzten, sondern auch die zwischen zwei Exemplaren, die unmittelbar hintereinander hergestellt sind. Das Vergrößerungsglas, oft schon das freie Auge weist nach, daß dieselben Teile derselben Platte eben auf verschiedene Strukturteile des Papieres fallen, womit denn die absolute Gleichheit ausgeschlossen ist. Wenn nun schon der mechanische Abdruck derselben Platte auf derselben Papiersorte in derselben Minute eine Verschiedenheit hervorbringt, die rasch zu erkennen ist, um wie viel mehr muß dann eine mit der Hand erzeugte Nachahmung in später Zeit und auf neuem Material bestimmte Unterschiede vom Urbilde erkennen lassen. Die Sachlage wäre bei gemalten Kopien demnach überaus einfach, wenn man Original und Kopie immer nebeneinanderstellen könnte, wie es etwa bei der Holbeinschen Madonna des Bürgermeisters Meyer geschehen ist, als man das Dresdener Exemplar angezweifelt hatte und zum Zweck der Entscheidung das Darmstädter Exemplar daneben stellte. Wer überhaupt Augen hatte, mußte bald erst die zahlreichen Unterschiede überhaupt, dann jene Verschiedenheiten erkennen, die beim

Darmstädter Bild auf Holbein und beim Dresdener auf eine Kopistenhand wiesen. Die Kennerschaft hatte hier, wie bei anderen Unterscheidungen zwischen Original und Kopie zunächst die Unterschiede zwischen den Vergleichungsobjekten überhaupt aufzusuchen und dann zu beurteilen, auf welcher Seite die Merkmale sind, die an anderen Originalen desselben Meisters als charakteristisch vorkommen. Ein streng methodisches Vorgehen muß hier, bei der unmittelbaren Vergleichung immer zu einer überzeugenden Entscheidung führen.

Doch gestatten auch jene Fälle eine sichere Behandlung, bei denen an eine Confrontation von Urbild und Kopie nicht gedacht werden kann. Die lebhaften Erinnerungsbilder eines geschulten Gedächtnisses müssen hier den einen Teil der Vergleichung ersetzen und können in vielen Fällen durch das Heranziehen von Photographien unterstützt werden. Auf diesem Wege kommt z. B. jeder Einsichtige und Unparteiische zu dem Ergebnis, daß Lionardo's Madonna in der Felsengrotte im Original im Louvre und nicht etwa in der Nationalgalerie zu London hängt, ja daß das Londoner Exemplar dieser Darstellung einfach eine variierte alte Kopie ist, an der weder Lionardo noch einer seiner hervorragenden Schüler Anteil haben. Von den zahlreichen übermalten Stellen, gar von den ausgekitteten Partien wird dabei selbstredend ganz abgesehen (es sind ja ganz ansehnliche Flächen mit späterer Farbe bedeckt, und in die Haare sind rohe Lichter hineingemalt). Aber auch an den gut erhaltenen Partien wird das vermißt, was Lionardo's feinen Pinsel auszeichnet. Die Behandlung ist für Lionardo viel zu breit.

Zu beachten sind noch jene Fälle, bei denen auch ein mittelbares Vergleichen mit dem Urbilde nicht möglich ist, ob nun der Kenner noch keine Gelegenheit hatte, das Original zu sehen, oder ob es überhaupt nicht mehr aufzufinden oder gar nicht mehr vorhanden ist. Bei großen Meisterwerken, die zu Grunde gegangen sind, ist es freilich durch die Kunstgeschichte jedesmal bekannt, daß sie im Original nicht wiedergefunden werden können (z. B. der Petrus

Martyr von Tizian, das Heller'sche Altarbild des Dürer), wodurch ein rein objektiver Standpunkt einer Kopie gegenüber gar nicht mehr zu finden ist (höchstens bei solchen angeblichen Kennern, die sich eines „durch alle Fachkenntnisse ungetrübten Urteils“ erfreuen. Bon mot von Fr. Lippmann). Doch giebt es auch Fälle, in denen auch wohl unterrichtete Betrachter vom Original nichts wissen. Hier muß die Beurteilung dahin gerichtet sein, zu erkennen, ob das fragliche Bild seiner Malweise nach von dem Meister X. sein kann oder nicht. Paßt die Technik nicht zu X., zwingt uns aber die Komposition dazu, überhaupt den X. für den Erfinder zu halten, so werden wir uns dahin entscheiden, das Bild für eine Kopie nach dem Meister X. anzusehen. Bilder, deren unfreie, mangelhafte Ausführung mit einer hohen Vollendung der Komposition in Widerspruch steht, sind in ihrer Originalität verdächtig.

Eine überaus große Rolle spielen die Fälschungen. Wie sehr auch Themis bemüht ist, die Unehrlichen zu erreichen, welche neue Bilder für alte ausgeben und um theueres Geld verkaufen, so giebt es doch einerseits immer so viele schlecht unterrichtete Sammler, anderseits so geschickte und schlaue Händler, daß all der Betrug, der im Bilderumsatz vorkommt, nur selten ein Nachspiel vor dem Strafrichter findet. Nur hie und da kommen wunderliche Dinge zum Vorschein, wie vor ein paar Jahren in Antwerpen, seither wieder in Brüssel, in München. Daß manche Händler thatsächlich geschickte faustfertige Maler, denen aber die eigenen Phantasieprodukte wenig Erwerb verschaffen würden, in Sold nehmen, um sie im Stile von Meistern aller Richtungen malen zu lassen, ist seit Jahren allbekannt. Auch daß in den ersten Händen, durch die ein solcher Ruisdael oder Hobbema oder ein Rembrandt oder Frans Hals von gestern geht, die Bilder nicht für alt ausgegeben werden, ist sehr begreiflich, weil ja die Paragraphe drohen, die von Betrug und dessen Bestrafung handeln. Aber geradewegs überraschend ist die Geschicklichkeit, mit der immer neue Situationen erfunden werden, um schließlich

die Spur der Herkunft dieser gefälschten Bilder gänzlich zu verwischen und das widrige Zeug gar noch als Rest von Galerien auszugeben, die dann freilich meist sehr weit in Ungarn, am besten gar in Rußland, man wisse nicht genau, wo, bestanden haben. Jeder Beobachter, der nicht leichtgläubig ist, macht im Bilderhandel viele solche Erfahrungen, von denen manches Unterhaltende bei Eudel in dem Büchlein über die Fälscherkünste zu lesen ist („le truquage“, ins Deutsche übertragen von B. Bucher).

Auch in allerlei anderen Werken ist von Bilderfälschungen die Rede. Sicher wird es jeden Kenner fördern, darüber recht viel zu lesen, etwa bei Horsin Déon, auch bei Lejeune, in Thausing's Wiener Kunstbriefen, es wird ihm auch von Nutzen sein, das Fälschen auf dem Gebiete des Schriftwesens zu verfolgen (vergl. hierzu Wattenbach, „Geschichte des Schriftwesens im Mittelalter“. 2. Aufl. S. 341 ff., ferner W. Wattenbach, „Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter“. 5. Aufl. II, S. 468 ff., und „Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien“, philos.-hist. Klasse 127. Bd.), am meisten wird er aber im beständigen Umgange mit alten und neuen Bildern lernen, die er jedoch nicht hinter putzigem Spiegelglas an einer dunklen Wand, sondern frei vom Rahmen auf einer Staffelei beim Fenster betrachten und studieren muß.

Von Seiten der Fälscher geschieht alles Erdenkliche, um ihren Produkten das Aussehen ehrwürdigen Alters zu geben. Prange's „Schule der Malerei“ (1782) spricht vom „Beschmauchen (enfumer)“ der Gemälde. „Die Bilderhändler“, sagt Prange, „lassen neue Gemälde oft beschmauchen, um ihnen in kurzer Zeit das Alter beyzubringen.“ Künstlicher Schmutz gehört zu den unschuldigsten Mitteln der Betrüger und wird vom Kundigen einfach weggewaschen. Künstlicher Schmutz auf Fälschungen sitzt meist ganz locker auf, wogegen die Jahrhunderte alte Patina oft nur mit Lauge wegzubringen ist. Auch macht es einen Unterschied im Aussehen, ob der Schmutz aufgestrichen ist, oder sich in unendlich feinen

unzähligen Lagen im Laufe der Jahre angesetzt hat. Von künstlichem Wurmstich spricht Köster (1830). Ein solcher Wurmstich ist vom echten nicht schwer zu unterscheiden, da die künstlichen, mittels Anschießens hervorgebrachten Gänge fast geradlinig verlaufen und viel gleichmäßiger sind, als beim echten Wurmstich, der ja noch dazu häufig das gepulverte Holz als Zeichen der tierischen Thätigkeit im Innern sehen läßt. Auch das wäre übrigens künstlich nachzumachen. Wird ein wirklich altes, wurmstichiges Brett erst zugeschnitten, um darauf etwa einen neuen Raffael oder Perugino zu malen, so legt die Säge die Gänge in einer Weise bloß, die beim Wurmstich in einem frisch zugeschnittenen und dann alt gewordenen Brett nicht vorkommen kann. Wirklichen, echten Wurmstich auf Malbrettern, die ein falsches Bild tragen, giebt es aber auch. Entweder ist ein vollkommen verdorbenes altes Bild als Grundlage genommen worden, um darauf eine betrügliche Kopie oder ein gänzlich falsches Bild zu malen, oder man hat von irgend woher ein wurmstichiges Brett genommen, ihm auf einer Seite einen neuen Malgrund appliziert und dann ein neues altes Bild darauf gemalt. In solchen Fällen mußte der Fälscher darauf bedacht sein, den neuen Grund (mir kommt ein Fall von dickem schönen neuen Kreidegrund gerade ins Gedächtnis) sorgfältig zu verhüllen. Ringsum wird das Bild mit aufgeleimten Leisten versehen. So kommt es dann unter Glas und Rahmen und geht es oft Jahre lang unentlarvt durch allerlei Hände. Dann kommen die gottlosen Kunstgelehrten und machen durch die Enthüllung solcher Fälschungen den Sammler um oft viele Tausende ärmer, die freilich nicht den Kunsthistorikern, sondern den Schwindlern zu gute kommen.

Es ist für erfahrene Bilderfreunde erstaunlich, wie sehr bei vielen Sammlern die elegante äußere Erscheinung mancher Fälschungen die vom Händler gewünschte Wirkung thut. Die bekannte Fälschung von Rohrich, die nur so ganz ungefähr im Stile des älteren Cranach eine vornehme Dame mit ihrem Söhnchen in Halbfiguren zur Darstellung bringt,

aber von tadelloser Glätte der Technik ist, hat in mehr als einem Dutzend Exemplaren als echtes Werk Cranachs Eingang in sehr distinguierte Sammlungen gefunden, und noch unlängst hat sie einen Malerdirektor an einer Gemäldegalerie getäuscht, der so einen echten Rohrich für den schönsten Cranach hielt, den er je gesehen hätte. Wir stellen auf Seite 191 ein Atelierbild des Cranach, eine Halbfigur der Judith aus der Wiener Galerie, dem Rohrichschen Machwerk auf Seite 190 gegenüber.

Sogar in der verkleinerten Nachbildung zeigt sich die Flachheit der Modellierung bei Rohrich im Gegensatz zur runden Frische bei Cranachs Judith. Die Anwendung reichlichen Malgoldes beim Fälscher wäre übrigens schon allein genügend, gegen den Cranachschen Ursprung Zeugnis abzulegen, auch wenn nicht die Inschrift „VON LUCKAS MULER“ in ihrer sprachlichen Fassung und an einer Stelle, wo Namensfertigungen nicht vorzukommen pflegen (auf dem Hute), eine gewisse Heiterkeit bei wohl unterrichteten Kunsthistorikern erregen müßte. Es wurde davon gesprochen, daß es zu diesem Bilde, das Rohrich nach Naglers Angabe mehr als vierzig Mal wiederholt haben soll, ein Original des Cranach gebe. Meine bisherigen Erfahrungen sprechen nicht dafür. Auch das angebliche Urbild auf Schloß Falkenstein beim Grafen von Asseburg-Falkenstein hat sich als ein echter Rohrich erwiesen, bei dem es wohl vergeblich sein wird, auch nur die Darstellung auf Cranachs Zeit zu beziehen. Auf verschiedenen Exemplaren kommen verschiedene Jahreszahlen vor, so daß man sich veranlaßt fand, auf eine ganze Reihe von Persönlichkeiten zu raten, wie das schon bei Fr. Schlie im Katalog der Schweriner Galerie erwähnt ist. Schlie als gelehrter Sammlungsvorstand ist eben in der Litteratur bewandert und hatte schon seine Galeriereisen hinter sich, als er Direktor wurde. Er hatte schon in allerlei Galerien (zu Mainz, Meiningen, München, beim Grafen Harrach zu Wien) andere Exemplare gesehen und bei Nagler und Schuchardt nachgelesen, als er über die Sache sprach.

Ein Exemplar, das auch nachgebildet ist, befand sich ehedem in der Sammlung Späth zu München, damals noch als Cranach (vergl. Heller's Cranach. II. Aufl. S. 85), ein anderes in der Kesselstadtschen Sammlung zu Mainz, aus der es in die städtische Galerie gelangt sein dürfte, wo noch heute ein Exemplar zu sehen



Gemälde von Rohrich.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien im Verlage von V. A. Heck ebend.)

ist (im neuen Katalog schon als Rohrich's Arbeit). Weitere Exemplare in der Hamburger Kunsthalle, in der Brera zu Mailand (vergl. hierzu das Repertorium für Kunstwissenschaft) und in vielen Privatsammlungen. Das Exemplar der Harrachschen Galerie ist schon von Waagen in seinem Cranachschen Ursprung



Atelierbild von L. Cranach.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien im Verlage von V. A. Heck ebend.)

angezweifelt worden. 1888 wurde es aus der Galerie entfernt. Im gotischen Hause zu Wörlitz hängt ein weiteres Exemplar (vergl. hierzu die amtliche „Wiener Zeitung“ vom 5. Okt. 1889 Nr. 230 „Aus Dessau“). Eine Abbildung nach einem anderen Exemplar findet sich in der „Galerie historique de Versailles“. Supplément Bd. I. Im Katalog der gräflich Raczynskischen Bildersammlung zu Berlin von 1876 steht ein weiteres Exemplar unter dem Namen Rohrich verzeichnet, ein weiteres (noch als Cranach) 1889 in einem Katalog von Heberle und Lempertz. Rohrich selbst soll nie die Absicht gehabt haben, jemanden zu täuschen. Wir lassen dies dahingestellt sein. Nach Nagler starb (der ältere) Rohrich im Jahre 1818. Unsere Abbildung ist nach dem Bilde der gräflich Harrachschen Galerie in Wien hergestellt. Seit einiger Zeit ist es aus den öffentlich zugänglichen Räumen entfernt.

Rohrich hat auch den Kopf des dornengekrönten Christus mehrmals in feinster Durchbildung gemalt und dann mit Dürers Monogramm versehen, was ja wohl in der Zerstreutheit geschehen sein wird. Auch diese Fälschung hat viele getäuscht und thut ihre Wirkung noch heute, obwohl sie in der Litteratur schon enthüllt ist.

Wohl ebenso bekannt oder auch unbekannt wie die Rohrichschen Bilder sind die eines Hans Hofmann im Stile Albrecht Dürers, die in vielen Galerien, erkannt und unerkannt, zu finden sind. Der Schmerzensmann aus der Moritzkapelle in Nürnberg (jetzt im German. Museum aufgestellt) ist schon seit Jahren seines Dürerschen Nimbus beraubt worden. Die kleine Halbfigur des Heilands im erzbischöflichen Museum zu Utrecht und dieselbe Darstellung in einer größeren holländischen Galerie galten aber bis 1893 noch als echte Werke Dürers. Bei diesen kleineren Christusbildern, die mir auch anderwärts untergekommen sind, kann man übrigens im Zweifel sein, ob sie nicht von Johann Georg Fischer gemalt sind, der als guter Techniker und geschickter „Kopist“ des Dürer bekannt ist. Für die zahlreichen farbigen Kopien nach Dürers Stichen, denen man allerwärts begegnet, haben nicht selten auch J. Chr. Rupprecht und Georg Gärtner d. j. aufzukommen, die freilich mit ihren Kopien vielleicht wirklich keine Täuschung

bezweckt haben. Dürers Stiche und Bilder ſind übrigens



No. 430 Lucas Cranach

nachgemacht ſind, deſto beſſer. Man thut am beſten, wenn man ſie wirklich einritzt und ihnen nach der Hand durch Einreibung einer Farbe ihre Dunkelheit verleiht“. Auch

durch genaues Kopieren alter Craquelure mittels malerischer Nachahmung ist eine Täuschung für oberflächliche Betrachtung möglich. Ich fand treffliche Kopien nach alten Gemälden bei einigen Wiener Restauratoren, welche die alten Sprünge mit dem Pinsel nachgeahmt hatten. Lucanus sagt ganz im allgemeinen: „Sprünge durch die Kunst darzustellen hält am schwersten", ohne Anleitungen zu geben, wie man Sprünge hervorbringen oder nachahmen könne. Indes regt sich anderwärts schon früh das Bestreben, künstliche Sprünge nicht mit der Hand nachzumachen, sondern durch eine allgemeine vorbereitende Behandlung neuer Gemälde sich selbst bilden zu lassen. Schon in Hebra's Übersetzung des Merimée'schen Handbuches wird ein Experiment dieser Art geschildert: „Man trage nur auf Leinwand eine dicke Lage siccatives Öl auf. Bald wird dieses an seiner Oberfläche trocken geworden sein. Nun male man auf diese Lage mit Bleiweiß, so wird die Farbe bald einschlagen und um so bälder trocknen, als ein Teil ihres Ölgehaltes sie verläßt, um sich mit dem siccativen Öl der unteren Lage zu vereinigen. In diesem Zustande wird nun, wenn die Luft warm genug ist, um die Farbe auszudehnen, die weiße Farbenlage springen". Daß Risse in den obersten Farbenlagen sehr leicht durch zu frühes Firnissen entstehen, ist zweifellos schon seit Jahrhunderten bekannt. Die Firniscraquelure teilt sich eben der noch weichen Malerei mit (vergl. hierüber auch H. Ludwig, „Technik der Ölmalerei" II, S. 37), was namentlich bei Eiweißfirnis am besten zu beobachten sein soll. Starkes Erwärmen neu gemalter Bilder mit oder ohne Eiweißüberzug führt auch fast ausnahmslos zu Sprungbildungen. Meist sind es aber Formen, die an alten Gemälden nie beobachtet worden sind. Auch die künstlichen Sprungbildungen, die 1893 auf der Münchener Ausstellung für rationelle Malverfahren zu sehen waren, konnten mit Bestimmtheit als moderne Erscheinungen erkannt werden. Als Bedingung für solche neue Sprungbildung war in einem Falle angegeben: „Der Ölgrund war nicht ausgetrocknet, als schon wieder darauf gemalt wurde". In einem anderen

Falle war der zwar trockene, aber glatte, eingeölte Grund der Sprungbildung günstig.

Das Verfälschen von Bildern, das noch zu besprechen ist, geschieht am häufigsten durch geschickte teilweise Übermalungen alter geringwertiger Bilder, auf denen eine etwa vorhandene alte Signatur unkenntlich gemacht und auf welche schließlich die neue Signatur eines Malers von klingendem Namen aufgesetzt wird. Falsche Signaturen, die nur oberflächlich auf einem Bilde aufliegen, sind meist rasch und mit Bestimmtheit in ihrer Lügenhaftigkeit durchschaut, wenn man Gelegenheit hat, das Bild so zu drehen, daß es spiegelt, wobei die falsche Signatur, sowie alle übrigen oberflächlich aufgesetzten Pinselstriche im Glanz einen deutlichen Unterschied von der übrigen Fläche aufweisen. Frischer Firnisüberzug maskiert die neuen Striche einige Zeit, aber nicht lange. Zudem gehen die Striche einer solchen Signatur über alle Craquelure gleichmäßig hinweg. Das letztere Merkmal kommt auch jenen falschen Signaturen zu, die einem geputzten alten Bilde, man möchte sagen ins Fleisch gemalt sind, d. h. die unmittelbar auf der alten Farbe aufliegen. Daß man die Züge der alten Craquelure durch die neu aufgesetzte Signatur fortzusetzen vermag, ist sicher. Ein geübtes scharfes Auge wird übrigens auch hier den Schwindel durchschauen. Unangenehm für eine sichere Beurteilung sind die alt aufgemalten falschen Signaturen, die schon mit dem Bilde zugleich auf natürlichem Wege Sprünge angesetzt haben, also die Verfälschungen, die schon mehr als 50 oder 60 Jahre überdauert haben. Ein Versuchen mittels Putzwassers ist bei der Beurteilung von Signaturen meistens überflüssig, daher zu vermeiden. Eine falsche Bezeichnung, die so oberflächlich sitzt und so weich ist, daß sie rasch und ohne Schaden für das Bild mittels Putzwassers zu entfernen ist, läßt sich auch mit dem Auge als nicht authentisch erkennen. Ist die falsche Signatur aber einmal etwa 100 oder 200 Jahre alt, so unterscheidet sie sich in ihrer Löslichkeit überhaupt nicht mehr wesentlich von der alten Malerei, auf der sie auf-

liegt. Ich will die Galerien nicht mit Namen nennen, in denen durch alberne Putzversuche an den Signaturen wertvolle Bilder ernstlich geschädigt wurden.

Versäumen wir es nicht, von den eingekratzten Signaturen zu reden, die eine Zeit lang recht schwungvoll hergestellt worden sind und viele Galeriebilder verunstalten. In diesen Fällen ist ein falsches Monogramm aus der alten Farbe ausgegraben und dann mit (dunkler) Ölfarbe ausgefüllt worden, damit ein auffallendes Relief der gefälschten Unterschrift vermieden werde. Nicht selten scheinen falsche Signaturen auch in Wasserfarbe oder Tempera aufgemalt zu sein. Diese widerstehen also gewiß den Putzwässern für Ölfarbe und geben nur wässerigen Flüssigkeiten nach. Am gewöhnlichsten sind die, welche einfach mit Ölfarbe auf die Fläche gesetzt sind. Um sie als falsch zu erkennen, ist es von großem Wert, wenn auch nicht immer ausschlaggebend, sich an die paläographische Kritik zu wenden, also an die Vergleichung der Schriftzüge auf dem fraglichen Bilde mit Schriftzügen desselben Malers auf anderen Bildern, deren Echtheit nicht angezweifelt werden kann. Schriftzüge mit der Feder, etwa aus Urkunden, können begreiflicher Weise zur Vergleichung mit den Zügen des Pinsels nicht herangezogen werden. Da die Fälscher sicher meist keine geschulten Paläographen sind, werden sie sich häufig bei dem Erfassen des Schriftcharakters irgend eine auffallende Blöße geben, die zur Entdeckung des Betruges beitragen kann. Nicht selten verfehlt der Verfälscher auch die Stelle, an welcher die Signaturen eines bestimmten Meisters gewöhnlich stehen. Denn nicht immer sind es die unteren Ecken, an denen die Maler ihr Zeichen angebracht haben. Wo es Architektur auf den Bildern giebt, ist häufig diese die Träger in der Namensfertigung, sei es an einem Architrav oder an einer Plinthe oder an einem Basement. J. Ochtervelt bevorzugte den Thürsturz, um nur ein Beispiel zu geben.

Signaturen auf der Rückseite von Gemälden sind selten von der Hand des Künstlers selbst, sehr häufig aber von alter redlicher Hand und deshalb unter Umständen zu

beachten, worüber schon Burtins Traité (I, 304) sich geäußert hat. Ob glaubwürdig oder nicht, ist bei solchen Signaturen oft ungemein schwer zu sagen.

Bei Signaturen, die in unredlicher Absicht auf die Vorderseite aufgemalt sind, ist die Orthographie der Künstlernamen von den Fälschern häufig dann verfehlt worden, wenn der Name einer fremden Sprache angehörte, die dem Bilderverbesserer nicht geläufig war. In Frankreich und Süddeutschland z. B. ist die Kenntnis der Thatsache nicht sehr verbreitet, daß im Holländischen y oder ij wie ei ausgesprochen wird, wonach gelegentlich i für ij geschrieben wurde. Wie rasch sich bei der Schreibung all der vielen Künstlernamen Mißverständnisse ergeben, dafür sind unzählige Beispiele in Büchern und rasch hergestellten Katalogen zu finden. Philippe de Champaigne wurde in Italien gelegentlich als „Filippo Van Campagne“ katalogisiert. Lejeune schreibt **V**yck statt **W**yck. Bei Pernety (im Dictionnaire S. 222) finde ich „Van-Auisum“ für Van Huysum. Bei Lebrun (in der Galerie des peintres 1792) Walkenburg für Valkenborch, Vandick für Van Dyck, Vinants und Winants für Wynants.

Die echte Signatur wird bei Verfälschungen entweder so dick übermalt, daß sie vollkommen verdeckt und unsichtbar ist, oder ausgekratzt, wonach wieder die Übermalung die Spuren verwischt. In solchen Fällen führt das Putzwasser zur Entdeckung des Schwindels. Der Fälscher verbirgt begreiflicher Weise immer nur Signaturen von Meistern, die nicht hoch im Preise stehen, um einen großen Namen dafür nennen zu können. Bei alten Bildern minderen Ranges sind nicht selten auch die Züge eines alten Monogrammes oder einer alten vollen Bezeichnung mit herangezogen, um die neue daraus zu bilden. Von einem signierten Haensbergen, der auf Poelenburg umgefälscht war, habe ich vor einigen Jahren in der Chronique des arts Mitteilung gemacht, an anderer Stelle von einen Cuylenborch, dessen Signatur in Poelenborch geändert worden war. Viele andere Fälle könnten

angereiht werden. Meist bleibt bei diesem Fälscherkniff das Bild selbst im wesentlichen unverdorben, der Fälscher sucht innerhalb derselben Kunstrichtung einfach einen teureren Meister für einen billigen hinzuschreiben, die aber beide stilverwandt sind. Bei gewaltsamen Umtaufen mußte aber nicht selten ein großer Teil des Bildes übermalt werden, um den neuen Namen einigermaßen annehmbar erscheinen zu lassen. Je größer der Abstand des wirklich alten Bildes im Kunstwert von der Malweise des Meisters, der vorgetäuscht werden sollte, desto ausgedehnter und notwendiger waren die Übermalungen. Jul. Schnorr v. Carolsfeld erzählt in einem Briefe vom Jahre 1818 aus Florenz, daß dort eine ganze Werkstätte zur Verfertigung überschmierter Bilder in Betrieb war, und das hauptsächlich, um der Nachfrage des deutschen Kunsthandels genügen zu können, der dann freilich neben verputzten und retouchierten Werken von wirklich bedeutenden Künstlern auch „verfälschte Werke und verfälschte Namen“ geliefert erhielt. Auch heute ist es in Rom, Florenz, Venedig nicht viel besser. Gewissenhafte, ehrliche Restauratoren sind allerwärts eine Seltenheit; Morelli will sogar ihre Existenz gänzlich leugnen. Gar so schlimm steht die Sache gewiß nicht, zum mindesten müssen immer die jeweilig „Anwesenden“ ausgenommen werden.

In den Zusammenhang der Verfälschungen gehört es auch, zu besprechen, daß Bildnissen unbekannter Personen, also von geringem Interesse der Darstellung durch aufgemalte Wappen oder Namen eine Bedeutung verschafft wird, die ihnen ursprünglich nicht zukam. Sind die aufgemalten Wappen dann einmal alt geworden, so täuschen sie wohl auch. In der Stuttgarter Galerie hängen zwei solche Porträts (Nr. 517 und 526), welche angeblich den Ulmer Patrizier Ehinger und seine Frau darstellen, deren Wappen auf den Bildern zu sehen, aber erst nachträglich aufgemalt worden ist. Die Jahreszahl dabei, 1523, ist augenscheinlich verfälscht, oder ganz falsch, denn die Tracht der beiden dargestellten Unbekannten weist zwingend auf eine viel spätere

Zeit. Beide Bilder sind um 1600 frühestens gemalt, was der Katalog übersehen hat.

Ein ähnlicher Fall, bei welchem der Katalog aber die Andeutung macht, daß er den Wappen nicht glaubt, ist im Rijksmuseum zu Amsterdam gegeben. Nr. 586 und 587 sind ebenfalls Bildnisse von Mann und Frau und werden ziemlich zutreffend vom Katalog im allgemeinen als niederländische Malereien um 1630 bezeichnet. Die Wappen, die auf Jan Pietersz. Snoeck und dessen Frau hindeuten, sind später aufgemalt, dagegen fand ich auf dem einen der Bildnisse (Nr. 587) rechts oben die alte Inschrift „Aetatis suae 37 Anno 1633“. Auch das Wappen auf dem B. Bruyn in Pommersfelden gehört hieher.

Ein Mittelding zwischen Kopien und Fälschungen sind solche Bilder, die einzelne Stücke aus alten Gemälden wiedergeben, aber in einer solchen Vereinigung und Vermengung, daß neue Kompositionen gebildet werden. „Wir besitzen eine Menge Landschaften, unter welchen der Name Vernet steht und worin die auffallendsten und lächerlichsten Fehler wider die Perspektive vorkommen . . . man lasse sich nicht irre machen. Augsburger und andere Stümper stoppelten aus Vernets echten Werken einzelne Partien zusammen, machten neue Landschaften daraus und setzten mit der ihnen eigenen Frechheit unter dieses Flickwerk: „Vernet pinxit“. So lesen wir in einer Note von J. H. Meynier in dessen deutscher Übersetzung des Buches über malerische Perspektive von P. H. Valenciennes (1803). Ein kopiertes Stück aus einem echten Loutherbourg fand ich als angeblich authentischen Loutherbourg im Wiener Kunsthandel. Melchior d'Hondecoeter scheint ein beliebtes Ziel von derlei einträglichen Scherzen zu sein. Beliebte Figuren aus berühmten Bildern großer Italiener finden sich nicht selten in flüchtigen Kopien, die dann als Skizzen zu den berühmten Bildern ausgegeben werden.

Den Fälschungen sehr nahe verwandt sind jene schwindelhaften Benennungen von Gemälden, die im Kunsthandel

eine leider sehr große Rolle spielen. Schmirazzo wird als Guido Reni oder Annibale Carracci vorgeführt, Kupetzki als Rembrandt, um nur Andeutungen zu machen. Hier giebt es alle erdenklichen Abstufungen von den verschämten falschen Benennungen, bei denen immer noch ein wenig Irrtum neben der Absicht zu täuschen möglich ist, bis zu den frechsten Diagnosen, die nur von den arglosesten Käufern geglaubt werden. Die Geheimnisse des Kunsthandels sind hier übrigens nicht unergründlich. Sind es doch meist recht auffallende Mißgriffe in der Benennung, die den Käufer stutzig und vorsichtig machen müssen. Und bei Namen minderen Ranges denke man stets daran, daß es noch geringere giebt, als die, welche im Handel genannt wurden.

IV.

Abschätzung des Preises.

Unter dem Preise eines Gemäldes kann man den Marktpreis verstehen oder den ursprünglichen Preis. Bei einem Kunstwerke, einem Gemälde von einem „ursprünglichen Preise“ zu reden, also von einem Preise, der den „Produktionskosten“ entspricht, scheint zunächst eine Barbarei zu sein. Liegt doch das Wesen der Kunst darin, das Materielle gleichsam zu vergeistigen und in eine ideale Höhe emporzuheben, für welche „Produktionskosten“ nur Nebensache sind, kann man doch die Arbeitsleistung des echten wahren Künstlers nicht mit der Arbeit des Tagelöhners, kaum mit der geistigen Arbeit des Durchschnittsmenschen auf eine Stufe stellen. Wir müssen gewiß zugeben, daß es sehr prosaisch ist, den Preis eines trefflichen Bildes in dem Sinne zu erörtern, daß darin die Produktionskosten, also Ausgaben für die Lehrzeit, für Materialien, für Ateliermiete, Bestreitung des Lebensunterhaltes, Versendung und Ähnliches verrechnet erscheinen. Für die Kunstphilosophie und die Kunstgeschichte wird der ursprüngliche Preis auch nur von geringer Bedeutung sein. Darum läßt Gutzkow im „Uriel Acosta“ den Van der Straten fragen: „Was sprecht Ihr nur vom Preise eines Bildes? ... Was man an einem Bild bezahlt, ist nicht die Farbe, nicht die Leinwand ...“ Der Maler aber steht vor der unabweislichen Thatsache, daß alle diese Rubriken für ihn sehr wichtig sind. Der Maler muß etwas gelernt haben, muß

leben, muß sich gutes Material verschaffen, künstlerische Anregung suchen, er verbraucht Nervenarbeit und Gehirnthätigkeit. Die Maler werden sich also mit dem ursprünglichen Preise auseinandersetzen müssen. Der Gemäldekunde fällt es aber nicht zu, all diese heiklen Fragen zu erörtern, die damit zusammenhängen. Viel näher liegt es ihr, dem Marktpreise ihre Aufmerksamkeit zu widmen und diesen nach volkswirtschaftlichen Grundsätzen zu betrachten. Was man gemeinhin unter Gemäldepreis versteht, ist ja ohnedies nichts Anderes als der Marktpreis. Bei Malern, die zwar Gutes hervorbringen, aber noch keinen Namen haben, ist gewöhnlich die „Intensität des Angebotes" eine sehr große, die Nachfrage dagegen anfangs gleich Null, später erst zunehmend. Der Maler von Ruf aber, der mit Aufträgen überhäuft ist, und oft schon flüchtig schafft, steht ohne jede oder mit sehr geringer „Verkaufsdringlichkeit" und mit wenig umfangreichem Angebot einer intensiven und umfangreichen Nachfrage gegenüber. Eine Umschreibung ist dies jener bekannten Erscheinung, daß gute Bilder von jungen Talenten noch billig und minderwertige von langlebigen berühmten Künstlern sehr teuer zu sein pflegen. „Der Anfänger darf seine Forderungen nicht hoch spannen." Dies betont z. B. Jos. v. Sonnenfels in seiner Schrift „Vom Verdienste des Porträtmalers" (1768), dies lernen alle jene verstehen, die bei noch geringen künstlerischen Erfolgen große Preise auf ihre Bilder gesetzt haben, und deshalb ihre Arbeiten nicht verkaufen. Denn der Marktpreis ergiebt sich aus Angebot und Nachfrage. Freilich wird bei Gemälden, wie auch sonst, die Bildung des Marktpreises nicht selten gewaltsam beeinflußt, doch tritt eine solche Beeinflussung meist erst dann auf, wenn die Bilder eines Künstlers doch schon eine gewisse Anerkennung gefunden haben. Ein junger Maler muß zum mindesten schon einige Bilder an einen spekulativen Kunsthändler verkauft haben, bevor der letztere ein Interesse daran hat, einen verhältnismäßig hohen Marktpreis für die Werke des jungen Talentes hervorzurufen. Ob nun gewaltsam

von Einzelnen hinaufgeschraubt, oder nach ruhiger, gerechter Abschätzung durch Mehrere, Viele, zwanglos gebildet, ist der Marktpreis eine Sache, mit der man sich abfinden muß. So sicher zu umschreiben, wie bei Naturerzeugnissen, bei handwerklich oder fabrikmäßig hergestellten Produkten kann freilich der Marktpreis der Kunstwerke nicht sein. Von Möbelbildern abgesehen, deren „zwölf auf ein Dutzend“ gehen, ist jedes Bild eine Art Unicum, eine Erscheinung, an die man nicht mit denselben Maßstäben herankommen kann, wie an rohe Seide, Weizen, Bier. Immerhin haben die Gemälde eines und desselben Malers unter einander so viel Gemeinsames, daß eine gewisse Analogie mit anderen Gegenständen des Handels nicht zu verkennen ist. Sehr fruchtbare Meister und Ateliers (z. B. die Maler der Familie Francken, J. C. Droochsloot, die Bassanos, Bonifazios Lukas Cranach der Ältere und viele andere) brachten neben wenigen ausgezeichneten Meisterwerken so viel Mittelgut und gelegentlich so viele Schulwiederholungen desselben Gegenstandes auf den Markt, daß man Bilder solcher Art recht wohl mit Waren im gewöhnlichen Sinne vergleichen kann. Zudem verschwimmen die Grenzen des Künstlerischen, Handwerklichen, Fabrikmäßigen immer mehr, je näher man an sie heranzukommen meint. Das Aufstellen von bestimmten künstlichen Scheidewänden zwischen der „hohen Kunst“ und der Kunstindustrie ist immer nur von einem Utilitätsstandpunkte aus, nie aber von der Kunsttheorie aus zu rechtfertigen. Ja sogar zwischen hoher Kunst und Fabrikation läßt sich nur auf gezwungene Weise eine bestimmte Schranke aufrichten. Ein letzter Rest künstlerischer Bildung oder der Anfang einer solchen steckt ja auch im Knopf, nur ist hier der Gebrauchswert ein ungleich größerer, als der nahezu verschwindende künstlerische, ideale Wert. Oder, wenn ein Maler sein Kunstprodukt in Farbendruck vervielfältigen läßt, in photochemischer Nachbildung in den Handel bringt, haben wir dann nicht eine ganz legitime Ehe zwischen hoher Kunst und Fabrikat vor uns? Bei dem, was wir kunstgewerbliche

Erzeugnisse zu nennen pflegen, soll der Gebrauchswert ein bedeutender sein, neben dem künstlerischen. Der Übergänge zur „hohen Kunst“, die angeblich nur einen idealen Wert und gar keinen Gebrauchswert haben soll, giebt es aber so viele, daß es Geschmackssache ist, wo man die Grenzlinie ziehen will. Den Gebrauchswert von Altartafeln kann vernünftiger Weise niemand in Abrede stellen. Gehören nun Altarblätter eines Tizian, eines Bellini, eines Dürer deshalb nicht zur hohen Kunst, weil sie für einen bestimmten Gebrauchszweck, für den Gottesdienst, gemalt worden sind? Bilder der verschiedensten Art dagegen, die ohne jede kunstgewerbliche Absicht entstanden sind, würden unter Umständen nirgends besser passen, denn als Füllungen von Möbeln oder als Einsätze im Getäfel. Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir auch den edelsten Bildern einen gewissen Gebrauchswert beimessen, da sie nicht wegen ihres Vorhandenseins überhaupt geschätzt werden, sondern deshalb, weil wir sie an die Wände unserer Wohnungen und Galerien hängen oder auf Staffeleien bringen, um sie zu betrachten und zu genießen, um sie also zu gebrauchen. Die äußersten Punkte der ganzen Reihe, hier das Fabrikat, etwa der Knopf, dort das beinahe interesselos entstandene Kunstwerk, etwa Raffael's Transfiguration, sind freilich starke Gegensätze, doch handelt es sich ja meist im Kunsthandel um Dinge, die den mittleren Zonen angehören, die recht oft neben den idealen Merkmalen der hohen Kunst gar deutliche Kennzeichen des Fabrikats oder der handwerklichen Herstellung an sich tragen, und die zu einem bestimmten Gebrauche gekauft werden. Bekehren wir uns also lieber zu der Auffassung, wie sie Eitelberger gelehrt hat, daß es zwar einen recht auffallenden Unterschied zwischen hoher Kunst im Sinne von vorzüglicher Leistung und niedriger Kunst im Sinne von schlechtem Machwerk giebt, aber keine bestimmbare Grenze zwischen hoher Kunst und Kunstgewerbe.

Der Marktpreis von Gemälden richtet sich einerseits von Seiten der Ware nach der Güte, nach dem Alter, nach

dem Autor, sowie nach der Seltenheit und Häufigkeit der erwähnten Kategorien, anderseits von Seiten der Käufer nach dem jeweiligen allgemeinen Wohlstande, nach der herrschenden Geschmacksrichtung. Noch andere Bedingungen für die Bildung des Marktpreises liegen in der Wahl des Ortes, an dem verkauft werden soll. Einigen der angedeuteten Punkte wollen wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Güte der Gemälde, ihr künstlerischer Wert, ist, wie auf der Hand liegt, der wichtigste Faktor, aber nicht der einzig bestimmende für den Marktpreis. Dieser Gedanke ist längst ausgesprochen worden, spätestens schon bei Abbé Laugier (1771 in der „Manière de bien juger des ouvrages de peinture“): „Le prix des tableaux n'est point du tout correspondant à leur mérite ...“ Es kommt gar sehr auch die steigende Seltenheit der Werke einzelner Meister in Betracht und das Zunehmen der Begehrenden, Umstände und Bedingungen, von denen die Gemäldekunde ebenfalls schon Notiz genommen hat. Noch weniger neu und vielfach erörtert ist die Einwirkung der Mode auf die Gemäldepreise. Eine hohe, einflußreiche Persönlichkeit bevorzugt z. B. gelegentlich einen Maler von geringer Begabung. Er wird modern, hat alle Hände voll zu thun und läßt sich gut zahlen. Der Wechsel der allgemeinen Geschmacksrichtung ist kaum minder wichtig als Faktor bei der Bildung der Gemäldepreise. Die Summen, die man heute für die Tafeln der Quattrocentisten zahlt, wären vor hundert Jahren für Wahnsinn gehalten worden. Ein Kopf von Franc. Francia war 1698 in der Galerie Ranuzzi zu Bologna wenig mehr als 7 Lire wert, ein Sebastian desselben Meisters nur 60 Lire. Heute würde man fast den tausendfachen Preis dafür zahlen (nach Campori). An Francesco Goya und Guardi findet man in neuerer Zeit Geschmack, nachdem sie lange über die Achsel angesehen waren. Van Goyen ist erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts in Mode gekommen. Der Geschmack für Rembrandt zieht allmählich immer weitere Kreise. Adrian v. d. Werff, der Modemaler

seiner Zeit, war dagegen damals viel höher geschätzt, als späterhin oder gar heute, da man allerwärts über seine „geleckte Manier“ die Nase rümpft. Carlo Cignani bildet uns in Italien eine Art Seitenstück zu Adrian v. d. Werff. Ein Bildchen dieses Künstlers, der einst so angesehen und hoch geschätzt war, den heute aber die Meisten nur so ein wenig vom Hörensagen kennen, wurde im Jahre 1777 in der Galerie Boschi zu Bologna auf 10 000 Lire geschätzt (nach Campori). Wer zahlte heute auch nur den vierten Teil dieser Summe für einen Cignani?

Zweifellos werden viele Künstler heute nicht mehr eben so geschätzt, als früher, relativ genommen, also bloß nach den Ziffern in Mark, Gulden, Lire, Pfund u. s. w., und absolut, d. h. im Verhältnis zur stetig fortschreitenden Entwertung des Geldes. Der allgemeine Vorrat an alten Gemälden mittleren Wertes nimmt vermutlich mehr zu als in derselben Zeit die Anzahl der Begehrenden. Zudem überall Wellenbewegungen in der Preisbildung, wenn man auf mehrere Jahrhunderte zurückblickt. Von einem stetigen Steigen der Preise alter Bilder überhaupt, von dem gelegentlich gesprochen wird, kann keine Rede sein. Ich möchte daher von einem Gesetze der Preissteigerung entweder ganz absehen oder es nur dann anerkennen, wenn es auf Bilder einzelner berühmter Meister angewendet wird. Daß bei den größten Namen die Preise unverhältnismäßig mehr gestiegen sind, als der Geldwert gesunken ist, wird sich kaum bestreiten lassen. Dürer bot ein Madonnenbild erst um 30 fl., dann (1508) sogar um 25 fl. an. 1526 erhielt er für seine vier Apostel (jetzt in München) zusammen 112 Gulden. Vor wenigen Jahren bezahlte man seinen Muffel, seinen Holzschuher um viele tausend Mark. Rembrandt war in seiner letzten Zeit schlecht bezahlt worden. Auch nach seinem Tode bis herein ins 18. Jahrhundert standen seine Bilder ziemlich niedrig im Preise. Ungefähr von der Mitte des 18. Jahrhunderts an steigen die Preise für Rembrandt stetig bis zu den fabelhaften Summen der neuesten Zeit, auch wenn man die amerikanischen

Preise nicht immer ganz genau nehmen kann. Berlin zahlte 1883 für Joseph und Potiphar 200 000 Francs. 1737 wurden von Wilhelm VIII. von Hessen nicht weniger als acht Rembrandts, neben drei Bildern von Paul Potter, neben zwei Van Dycks, Dous und neben vielen anderen wertvollen Bildern nur 40 000 holländische Gulden gezahlt, also ein Preis, um den man heute nur schwer einen guten Rembrandt erwerben könnte. Noch 1734 auf der Six'schen Versteigerung in Amsterdam war ein Hauptbild wie es scheint des großen Ruisdael um 7 Gulden zu haben. Heute zahlt man für ein solches Bild bis 37 000 Franken.

Ein Hobbema war 1735 im Haag um 40 fl. zu haben, 1752 um 13 fl., 1753 um 12 fl., 1756 um 16 fl., 1760 (ein Hauptbild) um 105 fl., 1767 (wieder ein Hauptbild) um 604 fl., 1768 (ein großes Bild) um 300 fl. In der neuesten Zeit ist ein guter Hobbema 30 000 bis 40 000 Franken wert.

Raffael's Castiglione-Bildnis (jetzt im Louvre) kostete nach Sandrart's Angabe im Jahre 1639 nur 3500 Gulden. Wenn gegenwärtig ein Raffael den Besitzer wechselt, so fangen ernstliche Erörterungen erst bei nahezu 100 000 Mark an. Die drei Grazien aus der Dudleycollection haben 1892 den Duc d'Aumale 25 000 englische Pfund gekostet.

Eine regelmäßige Bildung von Marktpreisen wird bei Gemälden wie anderen Gegenständen nur dann vorkommen, wenn viel Gleichartiges in kurzen Zwischenräumen unter fast gleichen Bedingungen zum Verkauf gelangt, wenn sich also der Gemäldeumsatz dem nähert, was bei anderen Waren ein regelmäßiger Handel genannt würde. Bei Gemälden giebt es einen solchen regelmäßigen Handel nur in großen Städten. In Paris wechseln z. B. des Jahres so viele Gemälde ihre Besitzer, ist der Bilderhandel so lebhaft, daß Werke von demselben Meister des Jahres mehrmals, ja oftmals bei Versteigerungen vorkommen. Dort lassen sich Erfahrungen sammeln, die eine Verallgemeinerung gestatten, dort bildet sich ein durchschnittlicher Marktpreis für einzelne Bilder. Je kleiner der Markt ist, desto seltener wiederholen

sich analoge Fälle, desto unsicherer werden die Wahrscheinlichkeitsschlüsse, desto schwieriger wird die Schätzung. Einzelnes beweist in Preisangelegenheiten gar nichts. Namentlich sind Rückschlüsse von privaten Käufen auf den Marktpreis bei öffentlichen Versteigerungen sehr gewagt. Spielen doch bei einzelnen Verkäufen im Privatleben so viele Gemütsmomente mit herein, oft so viele gewaltsam gemachte Bedingungen, wie sie sich bei öffentlichen Feilbietungen kaum in demselben Grade geltend machen können, auch wenn man zugiebt, daß bei manchen Auktionen eine „Ringbildung“ zu Gunsten oder zum Schaden des Verkäufers von großem Einfluß sein kann.

Die Unsicherheit der Preisangelegenheiten ist längst erörtert worden, u. a. in Burtin's „Traité“, auch bei Lejeune, dessen Mitteilungen über den Gemäldehandel überhaupt lesenswert sind („Guide“ I, S. 39 f.). Daß man sich diesen Dingen auf geschichtlichem und volkswirtschaftlichem Wege in wissenschaftlicher Weise nähern könnte, steht außer Zweifel, doch sind wir noch sehr weit von dem Ziele einer klaren Erkenntnis entfernt. Fehlt doch die erste, wichtigste Vorarbeit dazu, nämlich eine umfassende Geschichte des Gemäldehandels seit dem 16. Jahrhundert. Damit, daß Redford den Londoner Kunsthandel in zwei wertvollen Bänden illustriert hat und daß es für einige andere Städte zahlreiche Vorarbeiten im einzelnen giebt, ist diese große Aufgabe sicher noch nicht erledigt. Wir stehen heute auf dem Standpunkte, daß eine wissenschaftliche Beurteilung des Preises bei einem Gemälde von Fall zu Fall eine sehr mühsame und schwierige Arbeit ist, so leicht auch der Geschäftsmann für sich eine Überzeugung davon gewinnt, was ihm ein Gemälde wert ist, was er dafür zahlen kann, was er geben würde.

Die Unsicherheit der ganzen Angelegenheit der Gemäldepreise muß auch noch von einem anderen Standpunkte aus betrachtet werden. Die Fehlerquellen für Preisangaben sind ungewöhnlich zahlreich. Ist es doch eine allbekannte Thatsache, daß die Aufrichtigkeit in den Angaben über Preise bei allen Jenen eine ziemlich geringe ist, welche dem Kunsthandel

so nahe stehen, daß sie bei Kauf und Verkauf mit ins Interesse gezogen sind. Eine andere Fehlerquelle liegt in der meist flüchtigen Art der Überlieferung für Preisangelegenheiten des Kunsthandels. Wie unendlich oft giebt von einem Bilderkauf und dem erzielten Preise auch nicht das kleinste geschriebene Blättchen Zeugnis. Eine mündliche Abmachung zwischen Personen, die sich gegenseitiges Vertrauen schenken, genügt, um den Kauf glatt zu vollziehen. Dann ist man auf das Gedächtnis der Beteiligten angewiesen. Urkundliche Belege für Preise von Gemälden giebt es allerdings auch in großer Zahl. Von vielen großen Verkäufen hat man unanfechtbare Nachrichten. Was aber den kleinen Gemäldehandel betrifft, der ja nicht selten auch ganz treffliche und kunstgeschichtlich wichtige Bilder umfaßt, so stehen uns hier in den meisten Fällen nur handschriftliche Notizen zur Verfügung, die bei den Versteigerungen meist nicht ohne Aufregung, jedesmal aber sehr rasch und flüchtig in die Kataloge hingeschrieben sind und die in den seltensten Fällen nach den Geschäftsbüchern des Auktionators überprüft sein dürften. Die Geschäftsbücher aber sind ihrer Natur nach schwer zugänglich und kommen als Quellen kaum in Betracht. Auch verdient es hier eine besondere Erwähnung, daß handschriftlich beigesetzte Preise in den Katalogen von Gemäldeversteigerungen durchaus nicht immer Verkaufspreise sein müssen, sondern wohl auch Schätzungspreise, und daß diese es wieder in verschiedenem Sinne sein können, was einen großen Unterschied bedingen kann. Auch für den Fall, daß ein Preis zuverlässig überliefert ist, hat er nur dann wissenschaftlichen Wert, wenn wir das Gemälde genau kennen, für das er gezahlt worden ist. Sonst kann man bei einem auffallend niedrigen Preise mancherlei Erklärungen dafür vermuten. Das Bild kann in seiner Echtheit verdächtig gewesen sein, es kann wohl echt, aber von minderem künstlerischen Wert oder von schlechter Erhaltung gewesen sein. Ebenso wird ein auffallend hoher Preis eine mannigfache Erklärung finden können, so daß wir bei den meisten trockenen Preisangaben, ohne Hinweis auf

die Qualitäten des Bildes bei aller Ziffermäßigkeit uns doch unzweifelhaft nur im Dämmerlichte der Erkenntnis befinden.

Die gesamten, bisher gegebenen Erwägungen werden es erklären, warum dieses Handbuch auf den Abschnitt über Gemäldepreise kein großes Gewicht legt. Alles wird hier nur mit Vorbehalt mitgeteilt und unter dem ausdrücklichen Hinweise auf die vielen Unsicherheiten, die den Angaben notwendiger Weise anhaften müssen.

Einen ungefähren Maßstab für die Preise, die man nach dem Tode des Rubens für gute Bilder gezahlt hat, geben einige Mitteilungen, die man in Génard's Buch über Rubens findet („Aanteekeningen“ S. 41). An den König von Spanien (Philipp IV.) wurden damals, 1640, mehrere Bilder von Rubens verkauft zu Preisen, die zwischen kaum 60 und 1200 Gulden standen. Ein Bildnis von Tintoretto kostete 1000 fl., eine venezianische Braut von Paolo Veronese 350 fl., eine Landschaft mit Psyche von Paul Bril 650 fl., eine Ceres von Elsheimer 450 fl., Kopien des Rubens nach Tizian 1200 bis 1800 fl. Die erwähnten Bilder sind heute in Madrid zu suchen und zum Teil dort leicht nachweisbar.

Interessante anregende Mitteilungen über den Amsterdamer Gemäldehandel im 17. Jahrhundert gab A. Bredius im „Amsterdamsch Jaarboekje“ von 1891, woran sich Dozy's Studien in Obreen's „Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis“ (VII. Bd.) und viele Angaben in der Zeitschrift „Oud Holland“ anschließen.

1644 wurden beim Kunsthändler Renialme folgende Schätzungen vorgenommen: (J. M.) Molenaer 10 bis 60 fl., sechs große Bilder von Hercules Seghers zusammen 146 fl., ein Blumenstrauß von Ambrosius Bosschaert 24 fl., ein Priester von Rembrandt 100 fl., drei Gemälde von Porcellis 120 fl., eine Landschaft von Poelenburg 60 fl., eine Madonna von Scorel 30 fl. (nach Bredius).

1657 wurde ein vortrefflicher Rembrandt, die Sünderin vor Christo, ein Bild, das seither auf der Six'schen Versteigerung, bei Fontaine und Angerstein nach und nach riesige

Preise erzielte und seit 1824 in der National-Galerie zu London ist, in Amsterdam auf 1500 fl. geschätzt, ein Rembrandtsches Selbstbildnis aber nur auf 150 fl., eine Erweckung des Lazarus auf 600 fl., ein Bild mit Maria und Joseph auf 36 fl., eine Kreuzabnahme auf 400 fl., Esther und Ahasver auf 350 fl.

Bilder von Jan Lievens schätzte man damals auf 8, 24, 150, 300 fl., Landschaften von Phil. de Koninck auf 60, 72, 130 fl., ein Bildnis von Ferdin. Bol auf 150 fl., ein Bild mit nackten Kindern von Rubens auf 500 fl., ein Bildnis des Prinzen von Oranien von Van Dyck auf 300 fl., ein Kircheninneres von H. v. Vliet auf 190 fl., eine Küchenmagd von G. Dou auf 600 fl., eine Grablegung von Poelenburg nach Tizian auf 150 fl., ein Bild von Lucas van Leyden auf 300 fl., ebenso eine Lucretia von Frans Floris, einen Bassano (ohne nähere Angabe) auf 500 fl., einen Potter auf 6, einen Jan Steen auf 12 fl., ein Soldatenbild von Terborch auf 60, ein Bildnis des B. v. d. Helst auf 60 fl.

1659 kostete ein (J. M.) Molenaer 24 bis 40 fl., ein Everdingen 12 fl., ebensoviel ein Dirk Hals, ein Van Goyen, ein Pieter Mulier. Ein Phil. de Koninck wurde mit 199 fl. bezahlt.

Nach Angabe der Gerard Hoet'schen Katalogsammlung wurden **1684** bei der Versteigerung der gräflich Arundel'schen Bilder in Amsterdam folgende Preise erzielt: Giorgione: Lautenspieler und Damen 400 fl., Caravaggio 92 fl., Giorgione: Flucht nach Ägypten 100 fl., Juriaen Ovens von 6, 74 bis 100 fl., Claude Lorrain: Seehafen 155 fl., Rubens: Grisaillen 15 bis 80 fl., Rottenhammer: eine Göttermahlzeit 57 fl., Andries Both: Bauerngesellschaft 52 fl., Poelenburg: Piramus und Thisbe 27 fl.

1687 kostete nach Hoet in Amsterdam ein Stillleben vorzüglicher Qualität des Guilliam v. Aelst 400 fl., ein P. de Laer 250 bis 255 fl., eine Jagd von Ph. Wouverman 355 fl., ein guter Terborch 196 fl., ein guter jüngerer Weenix 180 fl., ein Ochtervelt 79 fl., ein Pieter de Hoogh

70 fl., ein Paul Potter 70 fl., ein Adriaen van Ostade 45 fl., ein Toorenvliet 21 bis 36 fl., ein Lachtropius 11 bis 80 fl., ein Bacchanal von Cornelis Holsteyn 84 fl., ein Jan Steen 91 fl., gewöhnliche Bilder des G. van Aelst 51 bis 180 fl., ein Herman Saftleven 60 fl., Venus und Cupido von Verwilt 13 fl., ein Berchem 17 fl.

1692 erzielten (nach Bredius) ein (Ph.) Wouverman 125 fl., sieben Bilder des Cavalier Sweerts zusammen 215 fl., eine Venus von Holsteyn 90 fl., ein Tierstück von Dujardin 63 fl., zwei Wynants zusammen 30 fl.

1705 kosteten in Amsterdam (nach Hoet) hervorragende Bilder des Gerrit Dou 1000 bis 1100 fl., ein Triumph Cupidos von Rottenhammer 750 fl., Bilder von Jan Brueghel 150 bis 900 fl., ein Breenbergh 180 fl.

1722 werden in Rotterdam für Adrian v. d. Werff's Adam und Eva 3000 fl. gezahlt.

1735 verkaufte man im Haag mehrere Adriaen v. d. Werffs um 230 bis 2500 fl., einen guten Adr. v. Ostade um 635 fl., einen guten Jan Steen um 175 fl., einen Paul Bril um 290 fl.

1776 wurden im Profeßhause der Jesuiten zu Antwerpen viele Bilder für die kaiserliche Galerie in Wien ausgewählt, die noch erhalten und zu sehen sind. Franciscus Xaverius erweckt einen Toten, das große Altarbild von Rubens, wurde damals (von Rosa) auf 12 000 fl. geschätzt. Ignatius von Loyola heilt den Besessenen, ebenfalls von Rubens, erhielt dieselbe Schätzung. Die Himmelfahrt Mariä (aus der Jesuitenkirche zu Antwerpen stammend, wie die zwei eben genannten Bilder) taxierte man auf 14 000 fl., andere kleinere Werke des Rubens auf 1000 bis 2000 fl. Das Bild des Ghering, das die Jesuitenkirche selbst darstellt und damals schon interessant geworden war, weil die Kirche (1718) seit dem Entstehen des Bildes abgebrannt war, wurde auf nur 250 fl. geschätzt. Große Bilder des Van Dyck bewertete man mit 3500 bis 8000 fl., einen zweifelhaften Van Dyck mit nur 60 fl., zwei große Landschaften

von Jacques d'Arthois mit je 300 fl. (nach Engerths Katalog der Wiener Galerie).

Für die Zeit gegen **1790** erhalten wir viele Aufklärung über mannigfache Gemäldepreise aus Le Brun's „Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands“ (Paris 1792), einem Werke, das an zahlreichen Stellen Angaben über das Wenigste oder Meiste enthält, was damals für bestimmte Meister gezahlt wurde. Einen Frans Hals taxierte man damals mit 40 bis 50 Louisd'or! einen Herman Saftleven aber bis 2000 fl.! einen Berghem auf 11 500 bis 17 601 Livres! Wie hat sich das alles geändert, wenigstens im gegenseitigen Verhältnis! Von Gemälden des Jan Brueghel (I.) berichtet Le Brun, sie seien zu seiner Zeit von 6000 auf 3000 Livres gesunken, ja noch tiefer. Bei J. van Ruisdael und Hobbema bereiteten sich schon damals hohe Preise vor. Der erstere erzielte (nach Le Brun) 6000 bis 8000 Livres, der letztere 300 bis 1000. Holbein wird dagegen noch sehr bescheiden bedacht: 50—500 Louis. Daneben sind auffallend die verhältnismäßig hohen Preise: für Paul Bril (noch immer 1000 Livres, nachdem er vorher sogar mit 3000 war bezahlt worden), für G. de Heusch (1800 bis 2400 Livres). Van Goyen war damals noch nicht modern geworden und seine Bilder ließen sich noch um 200 bis 600 Livres erwerben. Für Rembrandt erwähnt Le Brun 17 120 Livres als höchsten Preis, für Ferd. Bol bis 3000 Livres. Bei Gerrit Dou findet man Preise notiert, die bis 30 000 Livres aufsteigen; Schalken wird mit 6000 Livres, Naiveu mit bis 1500 Livres, N. Maes mit bis 2000 L., Bramer mit 800—1000 Livres notiert. A. de Vois erzielte um jene Zeit bis 6000 Livres, Terborch bis 12 000, Asselyn bis 4000, Lingelbach bis 2650, Paul Potter bis 27 400 Livres. Auch Adrian v. d. Werff gehörte noch zu den teueren Meistern (17 000 Livres). Ochtervelt wird mit demselben Preise notiert wie Maes (2000 Livres).

Viele Anhaltspunkte für Schätzungen von Bildern finden sich in zahlreichen handschriftlichen Verzeichnissen aus dem

18. und 19. Jahrhundert. Manche Archive bergen in dieser Beziehung viele wertvolle Angaben. Mit Vorsicht zu benützen sind auch die unzähligen Auktionsberichte, die in den Zeitschriften und Zeitungen allerwärts verstreut sind. Lejeune's „Guide“ hat seine Hauptstärke vielleicht darin, daß er auf die Gemäldepreise näher eingeht. Wenn seine Angaben auch nicht ohne weiteres als Thatsachen aufgenommen werden dürfen, so bieten sie doch zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine wissenschaftliche Behandlung des schwierigen Stoffes. Lejeune hat die Bahn verfolgt, die vorher von Burtin und Gault de Saint Germain in einigen Arbeiten betreten worden war, von denen besonders der „Guide des amateurs de tableaux“ von 1816 für die Italiener und ein ähnlich angelegtes Buch von 1818 für die Niederländer zu nennen ist. Ein umfassendes Nachschlagebuch für Bilderpreise mangelt aber in der Litteratur gänzlich, so nützlich es auch sein würde. Mit angestrengtem Fleiße wäre ein solches Werk von einem bilderkundigen Historiker in einigen Jahren fertig zu stellen. Die junge Garde möge vorrücken.

V.

Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen. Älteste Galerien, Galerienkunde, Anlegen von Gemäldesammlungen.

Erst seit der Zeit, als die Porträtmalerei große Verbreitung gefunden hat, das ist seit dem Herannahen jener Geschichtsperiode, die allgemein als Neuzeit bezeichnet wird, noch mehr aber seit der selbständigen Entwickelung des Sittenbildes und der Landschaftsmalerei wächst die Anzahl der Staffeleigemälde so sehr an, daß die Bildung von Gemäldesammlungen als eine Kulturerscheinung in Betracht kommt. Vorher bildeten Kirchen, Prunkgemächer mit Wandgemälden und illuminierte Bücher aller Art die Stellen, wo viele Malereien vereinigt waren. Es entspricht nicht dem Gebrauche, solche Anhäufungen von Bildern überhaupt Gemäldesammlungen zu nennen. Die eigentlichen Gemäldesammlungen sind wohl aus dem Zimmerschmuck entsprungen. Früh genug kommen sogar Gemächer vor, deren Hauptbestimmung die war, kostbare Bilder zu beherbergen, z. B. im Hotel der Erzherzogin Margarethe von Österreich 1480—1530 zu Mecheln. In einem Kabinett waren zwanzig Bildnisse vereinigt (deren Autoren uns leider nicht überliefert sind), und der Hauptstock der Sammlung befand sich in der „seconde chambre à cheminée“. Dürer hat auf



Gemälde von David Teniers d. J
(Nach einer Aufnahme von Braun, Clément &



i Museo del Prado zu Madrid.
[c] Nachf. Phototypie von Angerer & Göschl.)

seiner niederländischen Reise die Sammlung im Juni 1521 gesehen und sagt darüber einige bewundernde Worte in seinem Tagebuche.

Gewöhnlich dürfte aber der Gemäldeschmuck nicht der einzige gewesen sein und sich mit Kunstwerken verschiedenster Art vereinigt haben. Die Estensische Guardaroba zu Modena enthielt 1493 und 1494 neben zwei Gemälden von Mantegna und einem von einem Bellini und neben vielen unbenannten Bildern allerlei Kunstgegenstände: Gefäße, Schmuck der verschiedensten Art, Waffen, bemalte Holzreliefs, Hausaltärchen mit Intarsia, einen Marmorkopf und Anderes (nach Campori).

Nur als einen Bestandteil der allgemeinen Ausschmückung von Wohnräumen müssen wir uns allem Anscheine nach auch die kleinen Sammlungen in Venedig vorstellen, von denen um 1530 der Anonimo Morelliano (Marc Anton Michiel) ziemlich eingehend handelt. Im Hause des Antonio Pasqualino hatte er 1529 und 1532 ein großes Abendmahl von Stefan (Calcar) gesehen, einen Knabenkopf von Giorgione, zwei Bildnisse von Gentile da Fabriano, beide in Profil und gegen einander gekehrt, einen Heiligen Jacobus aus der Richtung des Giorgione, eine Madonna von Giovanni Bellini (Leimfarbenbild, das Catena übermalt hatte), zwei kleine Porträts von Antonello da Messina aus dem Jahre 1475, einen Hieronymus von demselben Meister oder von Jacometto.

Bei Andrea di Oddoni sah derselbe Berichterstatter ebenfalls in Venedig neben kostbaren Marmorfiguren, schönen Gefäßen und feinen Miniaturen neben kleiner Plastik in Holz und Bronze auch viele Ölgemälde, u. a. solche von Palma, Tizian, Lotto, Giorgione, Catena und anderen.

Wieder bei anderen Sammlern der Lagunenstadt, bei Taddeo Contarini, bei Giov. Ant. Venier, beim Kardinal Grimani, bei Giovanni Ram und Gabriel Vendramin bekam er zu sehen, was das Herz eines Kunstfreundes nur begehren mag. Kostbare Wandteppiche, Miniaturen, Stiche, Fayencen

und hauptsächlich viele Gemälde von Memling, Hieronymus Bosch, Patenier und von allerlei Venezianern.

In Padua bei dem berühmten Pietro Bembo, über dessen Sammlung uns wieder der Anonymus des Morelli viele Mitteilungen macht, müssen wir uns die Gemälde ebenfalls als Bestandteile der Zimmerdekoration vorstellen; umherstehend antike Bronzen, Paduaner Güsse, Marmorköpfe; dazwischen eine Sammlung von Ringen mit antiken geschnittenen Steinen, eine kostbare Pergamentrolle mit Bildern zum Virgil (die vatikanische Virgilrolle); darüber kostbare Bilder an den Wänden, unter anderen Werke eines Raffael, Mantegna, Memling, Jacopo Bellini.

In ähnlicher Weise angeordnet werden wir uns auch die Sammlungen der Fürsten und Könige jener Tage vorstellen müssen, so die Gemächer der Medici und die Kunstsammlung von François I. in Fontainebleau, in der ja kostbare Gemälde nicht die letzte Stelle einnahmen. Ein Vereinigen von Kunstwerken aller Art unter Beimengung von allerlei Naturalien bleibt noch lange für die Sammlungen kunstliebender Fürsten bezeichnend. Noch Erzherzog Ferdinand von Tirol, Kaiser Rudolf II. sammelten in dieser Weise, die eine strenge Sonderung der Gemälde von den übrigen Sammlungsgegenständen nicht durchführte. Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der Niederlande, hatte aber in seiner Sammlung zu Brüssel zweifellos schon solche Einrichtung getroffen, daß die Plastik und die Kleinkünste neben den Gemälden zurücktraten. Seine Sammlung war eine eigentliche Gemäldesammlung, wie aus den zahlreichen freilich etwas willkürlich zusammengestellten Innenansichten jener Galerie hervorgeht, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, und wie das alte Inventar von 1659 durch seine Trennung der verschiedenen Kunstarten klar genug andeutet. Die erwähnten Innenansichten zeigen alle, daß die Wände der erzherzoglichen Galerie meist von oben bis unten dicht mit Bildern behangen waren und daß andere Kunstgegenstände nur nebstbei auf vereinzelten Tischen zu finden waren.

Häufig wird das Aufstellen eigentlicher Gemäldesammlungen in großen Sälen oder langgestreckten „Galerien" sicher erst im Laufe des 17. Jahrhunderts.

Das Wort „Galerie" hat ursprünglich noch keine Beziehung zu einer Gemäldesammlung, denn es kommt schon zu einer Zeit vor, als es Galerien in unserem Sinne noch nicht, und als es Gemäldesammlungen in antikem Sinne nicht mehr gab. Wie es scheint als Bezeichnung eines Gebäudes kommt das Wort „galeria" vor im Liber pontificialis in der Lebensbeschreibung des Papstes Hadrian (Hadrian ist Papst von 772—795), ebenso später im Leben Gregors IV. und seines Nachfolgers Sergius II. (Sergius von 844—847). Die neue Ausgabe des Papstbuches von Abbé Duchaîne sowie die Nachschlagebücher über Mittellateinisch und über romanische Sprachen geben hierzu Notizen. Ursprünglich scheint ein einziges Gebäude in der Nähe von Rom den Namen „galeria" geführt zu haben; der Typus des Baues und das Wort wurden später offenbar verallgemeinert. Ich überlasse es den Philologen, das einstweilen noch dunkle Wort bis in die Neuzeit herauf in seinen Anwendungen und Bedeutungen zu verfolgen und setze mit meinen Mitteilungen erst im 17. Jahrhundert wieder ein. In Martin Zeillers teutschem Reyßbuch (Itinerarium Germaniae von 1632 S. 303) wird unter „Galerie" ein Gang verstanden, in welchem Bilder hingen. „Der Gang oder die Gallerie [vor der Bibliothek in der Burg zu Graz] ist mit alten Gemälden von Kaiser Karls des V. Thaten gezieret." (Vermutlich sind hier die Kartons von Vermeyen gemeint, die jetzt in Wien sind.) Später, im 18. Jahrhundert, verstand man unter Galerien „gewisse lange schmale Gänge, so zuweilen dazu dienen, daß man nützliche Cabinette oder Schränke mit Curiositäten, item kostbare Gemählde auf selbige zu setzen pfleget: Einige vornemlich in Italien, werden mit antiquen Statuen etc. besetzt". So definiert 1727 Neickel (Jenkel) die Galerien. Derlei Räumlichkeiten, wenn auch nicht mehr in voller Ausstattung, haben sich noch erhalten, so die „große" und die „kleine" „Galerie" im Schlosse Weißenstein bei Pommersfelden in Bayern, die schon in den ältesten gedruckten Katalogen aus dem vorigen Jahrhundert als „Galerien" bezeichnet werden und noch heute zur gräflich Schönbornschen Gemäldesammlung gehören. Sehr früh kommt auch schon der Name Pinakothek in einer mit „Galerie" verwandten Bedeutung vor (bei Neickel 1727, bei Dauw 1755 spätestens). 1750 ist in Cassel von einer „Schildereigalerie" die Rede, also schon von einer eigentlichen Gemäldesammlung, wogegen 1757 Pernety, 1782 Prange, 1783 Zacchiroli und noch verspätet 1810 Lipowsky das Wort noch in ganz allgemeinem Sinne als Kunstsammlung überhaupt gebrauchen, in der große Skulp-

turen, Medaillen, Miniaturen, Vasen und große Gemälde Platz fanden. Schon 1808 hatte Burtin darauf hingewiesen, daß „Galerie“ gleichbedeutend mit Gemäldesammlung überhaupt ist, ob diese nun in hohen Sälen oder in langen Korridoren aufgestellt ist, womit wir also bei der modernen Bedeutung des Wortes „Gemäldegalerie“ angelangt sind. Wir unterscheiden zwar nach wie vor die „Galerie“ im Sinne der Baukunst von der „Galerie“ in kunstgeschichtlichem Sinne, doch gebrauchen wir „Galerie“ und „Gemäldesammlung“ fast in derselben Bedeutung. Als schwache Reste von Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung und die Herkunft des Wortes „Galerie“ haben sich nur einerseits die Scheu erhalten, eine ganz kleine Gemäldesammlung, die niemals einen langen Korridor füllen könnte, als „Gemäldegalerie“ zu bezeichnen (Im Französischen, Englischen, Italienischen steht es meines Wissens ebenso), anderseits die langen Reihen von Kabinetten, die noch heute in vielen Galerien den Korridoren der alten Gemäldesammlungen entsprechen.

Die Anlage, das Wachsen vieler Galerien hat einen gemeinsamen Charakter. In den frühesten Jahrhunderten, die für eine Galeriekunde in Betracht kommen, also im 16. und 17., war offenbar die echte, wahre Kunstliebe einzelner reicher mächtiger Persönlichkeiten die veranlassende Kraft zum Sammeln. Der Nachahmungstrieb mag freilich nicht selten das feine Kunstverständnis ersetzt haben. Später haben einige Gemäldesammlungen, die an Akademien der bildenden Künste geschaffen worden sind, den Zweck von Vorbildersammlungen gehabt. Andere Galerien wieder sind aus dem Bestreben hervorgegangen, jene alten Gemälde, die im Besitz einer Stadt, eines Landes an verschiedenen Orten zerstreut waren, in einer Sammlung zu vereinigen, wie dies bei vielen Provinzialgalerien und städtischen Galerien zutrifft. Kleine Gemäldesammlungen als Lehrmittel entwickeln sich an einigen Universitäten. Alle diese Entstehungsarten verbinden sich in der mannigfachsten Weise unter einander, wie denn auch das Sammeln aus reiner Kunstliebe noch oft genug bis heute vorkommt. Was man heute in öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen ausgebreitet sieht, ist einem vielfach verschlungenen Geäste zu vergleichen, in dem sich Elemente aus allerlei Zeiten, Schulen und Werkstätten scheinbar zufällig zusammengefunden haben;

dann kann man auch in diesem Gemäldevorrat einen Querschnitt durch alle Geschmacksrichtungen erblicken, die nur je einmal bei Gemäldesammlern vorgekommen sind. Diese Geschmacksrichtungen sind es, welche hauptsächlich die Verteilungsweise des allgemeinen Gemäldevorrates bedingen, die deshalb auch eine stets wechselnde ist. Die Boisserés waren ein starker Magnet für mittelalterliche Gemälde. Im Kleinen strebten ihnen Viele nach. Bei den hessischen Fürsten war schon früh eine Vorliebe für Rembrandt zu bemerken, besonders bei Wilhelm VIII. All die vielen Werke des größten Holländers, die heute den Hauptstock der Casseler Galerie bilden, sind schon im Inventar von 1749 nachweisbar. Noch viel früher, bei Kaiser Rudolf II. ist eine große Verehrung für Dürer's Kunst zu bemerken, neben der freilich auch die weniger kraftvolle und weniger eigenartige Richtung eines Spranger, Van Aachen, Gondelach, Jos. Heinz volle Anerkennung und Förderung genoß. Vielseitige Sammler waren Albrecht V. von Bayern, König Karl I. von England, der Herzog von Buckingham, Erzherzog Leopold Wilhelm und viele andere, deren Andenken noch heute in den großen Galerien von mannigfacher Zusammensetzung nachlebt. Einen ganz bestimmten, meist einseitigen Charakter hat gewöhnlich das Sammeln in den provinziellen Galerien, in denen die einheimischen Maler, modern oder alt, bedeutend oder unbedeutend, eine beabsichtigte Bevorzugung genießen. In der Zusammensetzung solcher Sammlungen muß das Alles notwendiger Weise deutlich zum Ausdruck kommen.

Die Schicksale der alten großen Galerien sind in den meisten Fällen wenigstens der Hauptsache nach bekannt. Besonders auffallend und wertvoll, wie sie waren, haben sie immer eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden, die uns nun zu statten kommt, indem alte Verzeichnisse noch in den Archiven und später meist viele gedruckte Kataloge erhalten sind. Weniger Beachtung fanden die Privatsammlungen. Diese gingen nur in wenigen Fällen als Ganzes in die öffentlichen Galerien über, sei es durch Kauf oder als Legate.

Meist aber wurden sie leider zersplittert, unter den Erben geteilt, versteigert und entschwanden so dem Blicke des Forschers. Selten verschieben sie sich in ihrem ganzen Umfange von einem privaten Sammler zum andern.

Eben so mannigfach wie Zusammensetzung und die Schicksale der Galerien sind auch die Arten der Aufstellung gewesen. Die Vermengung von Gemälden mit Naturalien und mit Kunstgegenständen der verschiedensten Art wurde schon erwähnt, ebenso der Übergang zur galeriemäßigen Aufstellung unter Ausscheidung der Naturspiele. Eine Galerie im recht eigentlichen Sinne des Wortes, eine aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, finden wir auf dem Bilde dargestellt, das Walpole in seinen „Anecdotes of painting" (Bd. II) nachbildet. Es ist die Gemäldegalerie in einem langen, von einer Seite her beleuchteten Gange im alten „Arundel House", die als Hintergrund für die Porträtdarstellung der Gräfin Arundel dient. Das Gemälde ist von Van Somer gemalt. Von anderen Gemälden dieser Art habe ich in meinen „Kleinen Galeriestudien" eingehend gehandelt (dritte Lieferung: „Gemalte Galerien"). Wir geben auf Seite 216 und 217 eine Abbildung, die entweder eine getreue Innenansicht der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel ist, oder wenigstens eine Räumlichkeit jener Sammlung darstellt, in welcher der Künstler nach seinem Geschmacke Gemälde aus der erzherzoglichen Galerie hingemalt hat. Das Bild stammt von der Hand des jüngeren David Teniers und befindet sich im Museo del Prado zu Madrid. Zur Erläuterung unserer Abbildung füge ich nur bei, daß die Gemälde, die auf dieser „gemalten Galerie" zu sehen sind, größtenteils heute in der kaiserlichen Galerie zu Wien bewahrt werden, da bekanntlich der Erzherzog Leopold Wilhelm seine Galerie dem Kaiser Leopold I. (Leopold Wilhelm's Bruder) vermacht hat. Die Aufstellungsweise, die uns hier entgegentritt mit Wänden voller Bilder und nur ganz nebensächlich behandelten anderen Kunstwerken, vertritt einen Typus, der im späten 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts bis herauf

ins moderne Kunstleben herrschend war. In dieser Weise fand sich die Galerie des Prinzen Eugen zu Wien aufgestellt, wie man nach den Kleiner'schen Stichen urteilen kann, ebenso war ihre Nachfolgerin im Belvedere zu Wien aufgestellt, die man bis vor wenigen Jahren zwar nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung des 18. Jahrhunderts aber doch noch mit den alten Prunkmöbeln und mit der alten Weise der Beleuchtung von den Fenstern her studieren konnte. Die Pitti-Galerie und Corsini-Sammlung in Florenz und einige römische Galerien vertreten noch heute diesen Typus, der auch in vielen Gemäldesammlungen des österreichischen und deutschen Hochadels noch nachwirkt.

Erst die jüngsten Jahrzehnte kennen jene Gemäldegalerien, die in eigenen gerade dafür errichteten Gebäuden mit Oberlicht in der Weise aufgestellt werden, daß eine strenge Sonderung von Schulen und Richtungen der Malerei und ein gänzliches Loslösen von der Kleinkunst und Plastik angestrebt wenn auch selten erreicht wird. Zu den best geordneten Galerien gehören heute Braunschweig und Cassel, in denen eine geschmackvolle Anordnung mit einer kunstgeschichtlichen Reihenfolge glücklich vereinigt ist.

Im Laufe der Neuzeit hat sich eine solche überwältigende Menge von Gemälden angehäuft, haben sich so viele hunderte von Gemäldesammlungen der verschiedensten Art gebildet, daß es gerechtfertigt erscheint von einer eigenen Galerienkunde zu sprechen, die sich zwar unschwer als ein Zweig der allgemeinen Kunsttopographie (der Lehre von der örtlichen Verteilung der Kunstwerke) zu erkennen giebt, die aber auch für sich eine ganz besondere Pflege verdient. Die Anfänge der Galerienkunde liegen schon in jenen Werken, die ehedem Verzeichnisse von Orten mit Sammlungen überhaupt zu geben bemüht waren, also in Büchern wie Neickels Museographie (1727) und Hirschings Nachrichten von sehenswürdigen .... Sammlungen (1789). Dort sind freilich noch die Naturaliensammlungen in einem Atem mit Kunstsammlungen genannt und bei diesen

wieder die Gemälde kaum von anderen Kunstwerken getrennt, doch ists immerhin ein Versuch, mit anderen Sammlungen auch die Galerien in einer geordneten Reihe zu behandeln. Die genannten Bücher bilden die Vorläufer für die verwandten Bestrebungen eines Klemm, später Lotz, Alexander Müller, Bonnafé und Anderer. Es erinnert an jene Abschnitte unserer modernen Reisebücher, die in übersichtlicher Weise von kunstgeschichtlichen und naturgeschichtlichen Sammlungen handeln. In den Büchern von Burtin und Gault de Saint Germain sind schon die Gemäldesammlungen von allen anderen losgelöst. Von einer eigentlichen Galerienkunde kann man übrigens erst seit der Periode sprechen, als die Bücher von Viardot, Lavice, Burger (Thoré), von der Jameson und von Waagen erschienen sind, welche über viele Galerien in aller Herren Ländern Auskunft erteilen. Viardot und Lavice sind freilich oft auffallend unkritisch, wie denn auch in den übrigen periëgetischen Werken, auf die hier angespielt wurde, manches Mißverständnis zu verzeichnen wäre. Doch erleichtern die Werke aller dieser Autoren die schwierige Aufgabe eines Überblickes über den Gesamtvorrat alter Gemälde in höchst dankenswerter Weise. In neuester Zeit sind viele derartige Studien in Büchern und Zeitschriften zugewachsen, wie die von Clément de Ris für die französischen provinzialen Galerien, wie Granberg's Buch über Schwedische Sammlungen und manche Artikel in der Zeitschrift für bildende Kunst, in der Gazette des beaux-arts, in der großen holländischen Kunstzeitschrift „Oud-Holland“ und im Repertorium für Kunstwissenschaft. Neuestens reihen sich auch wichtige Arbeiten im „Archivio storico dell' arte“ an. Hier kann nur einiges Wichtige in Kürze angedeutet werden.

In den Bereich der Galerienkunde gehören auch tausende von Katalogen, die seit mehr als zwei Jahrhunderten im Druck erschienen sind. Jede große Kunststadt allein hat deren viele Dutzende ja mehrere Hunderte aufzuweisen. Man erinnere sich an die vielen Kataloge des Pariser Gemälde-

handels, der schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche gedruckte Verzeichnisse kannte. Man beachte die Stöße von alten Galeriekatalogen, die aus den niederländischen Städten, aus Amsterdam, Antwerpen, Brüssel, dem Haag, aus Rotterdam erhalten sind. Was sind nicht alles für Kataloge und Katalögchen von Gemäldesammlungen in Wien gedruckt worden, in Leipzig, Berlin, München, Köln, Venedig, Mailand, Florenz, Rom und gar in London!

Nicht zu übergehen sind hier auch die illustrierten Galeriewerke, die sogar zu den wichtigsten Hilfsmitteln der Galerienkunde gehören, vom Teniers'schen Theatrum der Brüsseler Galerie angefangen, über Mechel's Düsseldorfer Galerie, über die Salomon Kleiner'schen Werke und Lebrun's Galerie, Couché's Palais royal bis zu den lithographierten Werken aus einigen großen Galerien, bis zu den Stahlstichwerken Paynes und den Publikationen des Lloyd, bis herauf endlich zu den modernen Sammelwerken mit Heliogravuren, Photogravuren und Lichtdrucken aller Art. Der Wissende kann beurteilen, daß ich sie hier nicht alle mit den Titeln aufzählen könnte, jene Galeriewerke oder gar alle Kataloge, ohne viele Druckbogen mit trockenen Büchertiteln zu füllen.

Statt dessen wollen wir lieber noch die neue Anlage von Gemäldesammlungen besprechen und damit von den Galerien wieder zu den einzelnen Bildern zurückkehren.

Wie man sammeln soll, dies bildet eine Frage, die theoretisch ebenso leicht zu beantworten, als praktisch schwierig zu erledigen ist. Man kaufe nichts Schlechtes, nichts Falsches, zahle nicht zu teuer, lerne fortwährend aus eigenen und fremden Irrtümern, lese viel Kunstgeschichte, bleibe in beständiger Fühlung mit den Handgriffen der Erhaltung und Wiederherstellung alter Gemälde und mit den Kniffen des Kunsthandels. Vorsichtiges, geschmackvolles Sammeln mit dem beständigen Bestreben, die minderwertigen Bilder abzustoßen und bessere dafür einzustellen, ist in den meisten Fällen eine gute Kapitalsanlage gewesen, wogegen unüberlegte, hastige, schlecht unterrichtete Sammler oft erstaunliche

Summen, leider auch Summen, die über ihre Kräfte gehen, in lächerlicher Weise vergeuden. Burtin in seinem oft genannten „Traité“, Louis Viardot in der Gazette des beaux-arts und Andere, wie neuerlich Dr. M. Schubart im Vorwort zur Publikation seiner Gemäldegalerie haben über das Wesen des Gemäldesammelns beherzigenswerte Worte gesprochen.

Es giebt Händler und Bilderfreunde, die nach kurzer Lernzeit mit großer Sicherheit sich darüber klar werden, ob ein Bild, das ihnen vorgelegt wird, wertvoll für den Markt ist, und ob es dem herrschenden Geschmacke zusagt. Auch die Frage der Echtheit wird von Vielen mit großem Talent und raschem Blick erfaßt. Anderseits habe ich Sammler kennen gelernt, die eine unüberwindliche Scheu vor echten guten Bildern hatten und unter den vorhandenen möglichen Ankäufen mit großer Sicherheit immer den so ziemlich ungünstigsten auswählten. Nur mußten ihnen die Bilder sauber geputzt, gefirnist, gerahmt und womöglich unter Glas vorgeführt werden; sie mußten ferner teuer sein, unbedingt einen großen Namen führen und sollten aus einer berühmten Sammlung herstammen. Ein Bild, das wirklich gut und echt ist, aber den erwähnten Bedingungen nicht entspricht, findet keine Gnade vor den Augen solcher Sammler. Ein falscher Rembrandt und Hals, der erst vor wenigen Dezennien oder Jahren in Paris oder Brüssel gemalt worden ist, wird von derlei Käufern einem wirklichen Van Gelder oder Ferdinand Bol vorgezogen, wenn anders die äußerlichen Umstände beim Ankauf vornehm anmuten. Solche Sammler pflegen von gewissenlosen Händlern in sehr weitgehendem Maße ausgenutzt zu werden. Müssen sie aber nicht auch in ihrer Leichtgläubigkeit und Kritiklosigkeit diejenigen in starke Versuchung führen, die aus dem Umsatz von Gemälden einen Gewinn zu ziehen gewohnt oder sogar berechtigt sind? Mit Sammlern dieser Art habe ich selten Mitleid gefühlt, wenn sie betrogen worden sind, da sie gewöhnlich von dem Starrsinn der Eitelkeit bei ihren Ankäufen geleitet werden. Wie

bedauert man dagegen solche, die in wahrer Kunstfreude und Begeisterung sammeln und ihre ersten überhasteten Schritte mit schweren Schädigungen ihrer Finanzen zu büßen haben!

Will ein Sammler sicher sein, nicht allzuoft getäuscht zu werden, so darf er es mit der Erwerbung eines ausgebreiteten Kunstwissens nicht leicht nehmen. Ein rechter Sammler liest seine kunstgeschichtlichen und kunsttechnischen Bücher gar oft mit Aufmerksamkeit durch und verfolgt mit Fleiß die Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der Galerienkunde. Er besucht emsig große und kleine Sammlungen und unterrichtet sich über die Preise, die auf den großen Märkten und im kleinen Handel bezahlt werden. Vor schweren Sammlerunfällen wird er dann ziemlich sicher sein, auch wenn sich kleine Enttäuschungen und Verluste nicht vermeiden lassen.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Bilder-Verzeichnis

der

Meisterwerke der Holzschneidekunst

aus dem Gebiete der

Architektur, Skulptur und Malerei.

Mit Abbildungen nach Originalen berühmter Meister.

Sechzehn Großfoliobände.

Preis jedes Bandes in Prachteinband 18 Mark.

Mit **Ausnahme** des **dritten** Bandes ist jeder Band einzeln zu haben und von Band 4 ab auch in 12 Lieferungen zu je 1 Mark zu beziehen.



Nicht Jeder hat das Glück, Bildergalerien und Museen, jene Sammelstätten der Kunst, die doch immerhin das Vorrecht größerer Städte bleiben, besuchen zu können, und nicht zu jeder Zeit sind ihre durch alle Länder zerstreuten Meisterwerke dem Auge geboten. Für die zahlreichen Kreise, denen Anregung und Befriedigung des Schönheitssinnes ein ungern entbehrter Genuß ist, soll unser Unternehmen, das sich von Beginn an in reichem Maße des Beifalls eines kunstsinnigen Publikums zu erfreuen gehabt hat und das in einer Fülle des mannigfaltigsten Stoffes und in technisch vollendeter Wiedergabe jene künstlerischen Originale wenigstens im Abbilde, daneben aber so manche selbstständige Leistung unserer besten Meister vorführt, **ein Museum gleichsam im kleinen, eine permanente Kunstausstellung** am traulichen Familientisch sein und wir hoffen, daß unsere Bildergalerie überall, wo die Kunst einheimisch geworden, sich fort und fort Gönner und Freunde erwerben werde.



Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 1.

Makart: Die beiden Freundinnen.
Rieger: Die Ruinen von Athen.
Gabriel Max: Christus erweckt Jairi Töchterlein.
Gabriel Max: Die Löwenbraut.
Grützner: Im Klosterbräustübchen.
Wünnenberg: Dame mit Kätzchen.
Roth: Die Wacht am Rhein.
Beckmann: Ein Eisbärenkampf.
Schleich: Mondscheinlandschaft in Holland.
Blaschnik: Am Strand bei Amalfi.
Widnmann: Plafondbilder für ein Spielzimmer.
Mathias Schmid: Der Ehrenschub.
Tabacchi: Schwimmerin. Marmorstatue.
Chaplin: Der Liebesbote.
Weiser: Freigesprochen.
Liezen-Mayer: Irmgard und der sterbende Ingo.
Rembrandt: Das „Hundertguldenblatt".
Liezen-Mayer: Königin Elisabeth unterzeichnet das Todesurteil der Maria Stuart.
Zverina: Steppenpferde.
Schilling: Bacchus und Ariadne.
Ekwall: Unsere wiedergewonnenen Schwestern.
Voltz: Am Starnbergersee.
Gehrts: Einbringung des Klaus Störtebeker.
Defregger: Letztes Aufgebot.
Püttner: Der Schloßhof von Matzen.
Oesterley: Jungfernstieg am Alsterbassin in Hamburg.
Herterich: Nicht zu Hause!
Siegesgöttin mit dem Gorgonenhaupt.
W. Lindenschmit: Ermordung Wilhelms von Oranien.
P. Meyerheim: Großschnäbler und Pfefferfresser.
Theuerkauf: St. Katharinenkirche in Oppenheim.
Bokelmann: Volksbank kurz vor d. Krach.
Weizenberg: Hamlet-Statue.
Schapers Bismarck-Statue in Köln.
Gentz: Begegnung zweier Karawanen in der Wüste.
Gehrts: Jüdischer Händler a. d. Wartburg.
Brütt: Die verräterische Studie.
Suhrlandt: Steppenpferde im Schneesturm.
Turner: Der Leuchtturm zu Eddystone.
Hiddemann: Im Vorzimmer des Arztes.
Martin: Mutterliebe.
Wörnle: Die Antica Scala in Venedig.
Alb. Richter: Schwarzwildjagd im Tiergarten bei Wien.
Haase: Hochstraße in Montenegro.
Bertha Sieck: Julia Capulet.
Peter v. Cornelius: Thomas' Unglaube.
Beckmann: Wildkatze im Tellereisen gefangen.
Gustav Richter: Odaliske.
Der Wasserfall von Paulo Affonso.
Paul Meyerheim: Löwenpaar.
Oesterley: Neumühlen an der Elbe.
Burmeister: Der Dom zu Trier.
Widnmann: Katharina, Gräfin von Schwarzb.-Rudolstadt, u. Herzog Alba.
Karl Franz: Tempi passati.
Möller: Faun und Satyr.
Oesterley: Die Palmaille in Altona.
Deiker: Sauhatz.
Vautier: Gang zur Ziviltrauung.
Benczur: Die Verhaftung Rákóczis II.
Theuerkauf: Die St. Peterskirche in Rom.
Lüben: Aschermittwoch.
Chaplin: Das Porträt des Geliebten.
Ekwall: Kinderkarawane im Zoolog. Garten zu Berlin.
Theuerkauf: Kirche S. Maria della Salute in Venedig.
Göring: Waldszenerie aus dem Küstengebirge Venezuelas.
Matejko: Die Union von Lublin (1569).
Zverina: Ein Kosakenvorposten an der Donau.
Grützner: Falstaff und Frau Fluth.
A. Hoeffler: Aus den Cuzkogebirgen.
Otto Seitz: Leiermanns Gewinn.
Her: Ein Frühlingstag.
Liezen-Mayer: Ekkehard u. Frau Hadwig.
Jauslin: Mittelalterliches Schützenfest.
Zimmer: Verunglückte Schlittenfahrt.
Böhm: Gloria in excelsis!
Seyfferth: Weihnachten der Heimatlosen.
Specht: Elch im Kampf mit Wölfen.
Kruspe: In der Christnacht.
Kurzbauer: Die Verleumdung.
Kämmerer: Kindtaufe unter dem Direktorium.
Ekwall: Auf fröhliches Wiedersehen im Neuen Jahr!

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 2.

F. A. Kaulbach: Edelfräulein.
Gaupp: Brandschatzung eines Klosters.
Schilling: Der Abend; die Nacht. Gruppen auf der Freitreppe zur Brühlschen Terrasse in Dresden.
Vautier: Tanzpause.
Gabriel Max: Der letzte Gruß.
Gustav Richter: Neapolitanischer Knabe.
W. v. Kaulbach: Nero während der Christenverfolgung.
Karl Heyn: Göschenen am St. Gotthard-Tunnel.
Beckmann: Königstiger beim Mahle gestört.
P. Meyerheim: Das Schmieden eines Eisenrads, und die Vollendungsarbeiten an einer Lokomotive.
Kiesel: Am Geburtstagsmorgen.
Plockhorst: Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Moses'.
v. Piloty: Thusnelda im Triumphzuge.
Aßmus: Kloster auf dem Ottilienberg im Elsaß.
Keller: Lohengrins Sieg über Telramund.
Zverina: Karpathenlandschaft.
Ekwall: Alberich und die Rheintöchter.
Herm. Schneider: Der Knabe Mozart und seine Schwester.
F. A. Kaulbach: Studienkopf aus dem 16. Jahrhundert.
Detaille: Salut aux blessés!
Das großherzogliche Residenzschloß in Schwerin.
Brütt: Eine Bauerndeputation.
Schultheiß: Altdeutscher Jäger auf der Pürsch.
v. Angeli: Der Rächer seiner Ehre.
Lüben: Entwischt.
Schauer: König Lear und der Narr.
Baldinger: Der Hochturm des Stephansdoms in Wien.
Liezen-Mayer: Imogen und Jachimo.
Henneberg: Die Jagd nach dem Glück.
Wünnenberg: Der Erstgeborene.
Werner: Der Isistempelhof auf der Insel Philä.
Beckmann: Marabut und Sekretär.
Königin Margaretha von Italien.
Wilh. v. Kaulbach: Peter Arbues verurteilt eine Ketzerfamilie z. Feuertode.
Beckmann: Hyänenhunde.
Rieger: Wasserfall in den Pyrenäen.
Hiddemann: Feine Sorte.
Lüben: Die verunglückte Medizin.
Gower: Marie Antoinette.
Chaplin: Porträt der Gräfin L. R.
Dielitz: Der Kirdatanz.
Lobenwein: Von der Pontebabahn.
Haase: Aus der Felsenwildnis der Granitza.
Shirlaw: Tonprobe.
Grützner: „So lag ich und so führt' ich meine Klinge".
Barzaghi: Die Blumengöttin.
Portaels: Jüdin aus Tanger.
Ernst Heyn: Kreidefelsen bei Stubbenkammer.
Marc: Venus Anadyomene.
Rieger: Ein Sommerabend bei Florenz.
Woldemar Friedrich: Wandschirm.
Pannemaker Sohn: Zigeunerin.
Robert Cauer: Die trauernde Muse.
Hughues Merles: Unser Brüderchen.
Vély: Liebe oder Geld.
Zverina: Die Mazochaschlucht i. Mähren.
v. Payer: Fahrt über die Terrasse Jodkjavre.
de Peerdt: Um Nichts!
Diez: Der Gänsedieb.
v. Kreling: Margarethe vor der Mater dolorosa.
Munkacsy: Aufgegriffene Strolche.
Goering: Brüllaffen am Rio Escalante.
Hähnel: Pegasusgruppen.
Edwards: Platzregen.
Geertz: Kriminalpolizeiliche Idylle.
Echtler: Erinnerung an Venedig.
Witt: Züricher Kräuterhändler.
Johannes Müller: Pflichtvergessen.
Greguß: Zigeunerkonzert im Walde.
Petereit: Ruine Arco im Sarcagebiet.
Schilling: Nationaldenkmal auf dem Niederwald.
Eduard Müller: Prometheus-Gruppe.
Mintrop: Christnacht.
Raffael: Sixtinische Madonna.
Lindlar: Die Quelle des Rheins.
Beckmann: Postillons Christnacht.
Marx: Eine Schlittenpartie im 17. Jahrhundert.
Werner: Die Memnonssäulen im Mondlicht.
Rubens: Die Anbetung der heiligen drei Könige.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 3.

Lindgren: Ingeborg.
Hornemann: Eine Impfung auf dem Lande.
Weishaupt: Wilder Stier.
Ed. Schleich: Seestrand bei Mondbeleuchtung.
v. Deutsch: Der Raub der Helena.
Giacomelli: Sperlingsnest.
Piot: In Gedanken.
Morera y Galicia: Die Ruinen von Päſtum.
Die herbstlichen Blätter fallen.
Venczur: Wohlthätigkeit.
Segelwettfahrt.
Hamon: Aurora.
Anselm Feuerbach: Konzert venezianischer Mädchen.
Zverina: Höhlenschloß Luegg in Krain.
Baur: Christliche Märtyrer.
Zverina: Ziegen in den mährischen Karpathen.
Keller: Szene aus dem „Barbier von Sevilla".
Pannemaker: Fischerweiber von Boulogne.
Teschendorff: Edelfräulein.
Tofano: Gedankenvoll.
Andreas Müller: Hochzeit Alexanders d. Gr. in Susa.
Gause: Frühling.
Beckmann: Sauhatz.
Lobrichon: Im Kasperletheater.
Mac Lean: Jone. Marmorstatue.
Bertha Wegmann: In der Blütezeit.
Gause: Am Moselstrand.
Löfftz: Geiz und Liebe.
Voltz: Herde im Walde.
Dubufe: Thamar.
Schloeth: Adam und Eva.
Adalbert Begas: Idealkopf.
Dürer: Die apokalyptischen Reiter.
Penner: Panzerfregatte „Kronprinz" im Cyklon.
Beckmann: Ein Kampf zwischen den Königen des Tierreichs.
Aggházy: Unfreiwilliges Konzert.
Thrutowsky: Drei Selige.
Holbein: „Lais Corinthiaca".
van Beers: Prairieblume.
Schröder: Die Entdeckung.
Deiker: Des Kampfes Ende.
Schaper: Lessing-Statue für Hamburg.
Voltz: Heimkehr der Herde an einem Herbstabend.
Makart: Der Jagdzug der Diana.
Lance: Stillleben.
Ekwall: Aprilwetter.
Eberlein: Dem Kaiser!
Beckmann: Diner auf Malepartus.
Th. Weber: Schiffbruch an der Küste von Dieppe.
Lang: Nach der Schlacht von Wörth.
Morelli: Singender Mönch.
Dolorosa. Studienkopf.
Oehme: Die Konfirmation.
Goldberg: Tristans Tod.
Foltz: Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe.
Kanoldt: Sappho.
Lionardo da Vinci: Das Abendmahl.
Read: Abendstille.
Chaplin: Bianca.
Elise Goebeler: Dornröschen.
Schreyer: Kosakenpferde im Schneegestöber.
Lindlar: Gemmipaß in der Schweiz.
Menzel: Cercle.
Rustige: Überführung der Leiche Kaiser Ottos III.
Beyle: Idylle.
Dürck: Römischer Hirtenknabe.
Philips: Bon jour.
Tetzner: Die Kapelle in Nöten.
Zverina: Das Kloster zum heiligen Kreuz in Albanien.
Specht: Fasanerie bei Weilimdorf.
Der Kölner Dom in seiner Vollendung.
Kröner: Oculi — da kommen sie!
Clara Ziegler als Brunhild.
Steffeck: Der Sieger von Wörth.
W. v. Kaulbach: Macbeth, Banquo und die Hexen.
Liezen-Mayer: Sehnsucht.
Greguß: Ein Pferdedieb der Pußta.
Beckmann: Bärenfamilie.
Georg Hirt: Winterblumen.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 4.

Thumann: Studienkopf.
Keller: Hero und Leander.
Dalbono: Italienisches Fischerboot.
Werner: Eine lächerliche Geschichte.
Die Abteikirche in Bath.
Michel Angelo: Moses-Statue.
Anders: Blumenorakel.
Rieger: Polarnacht bei Spitzbergen.
Grützner: Jagdgesellschaft.
Hoene: Schloß Schkopau.
Woodville: Ein Grenzstreit.
Beyschlag: Psyche.
Perugini: Zärtliche Sorge.
Vautier: Eine Verhaftung.
Ebert: Die Festung Branduk.
F. W. Wolff: Die sterbende Löwin.
Grünenwald: Das Marionettenspiel.
Pixis: Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank.
Karl Sohn: Spanierin mit Fächer.
Hom: Mignon.
Ekwall: Ein Auswandererschiff.
Munkacsy: Besuch bei der Wöchnerin.
Kröner: Schreiender Hirsch mit dem Rudel zu Holze ziehend.
v. Elliot: Der neue Justizpalast in Brüssel.
Piglhein: Moritur in Deo.
Teschendorff: Oedipus und Antigone.
Schütze: Ein Flüchtling.
Morgenstern: Strandpartie an der Küste von Helgoland.
Paul Meyerheim: Rhinozeroskampf.
Meissonier: Vor dem Wirtshaus.
Bokelmann: Letzte Augenblicke einer Wahlschlacht.
Paul Müller: Das Eberhard-Denkmal in Stuttgart.
Wehle: Die Schwäbin.
Schulz-Briesen: Der Streit auf dem Tanzboden.
Knaus: ‚Schweinchen'.
Zverina: Auf einem Skarillenweg.
Woldemar Friedrich: Frühling.
F. W. Heine: Theod. Körner am Vorabend seines Todes.
Andresen: Hölderlin-Denkmal.
Die Lilie von Jersey.
P. P. Rubens: Die Kreuzabnahme.
Mathias Schmid: Das Verlöbnis.
Paul Meyerheim: Affenakademie.
Die Kathedrale zu Lincoln.
Marie Weber-Giesecke: Frühlingsblumen.
Hicks: Zigeunermädchen.
Genelli: Genrebild.
Brown: Ein nettes Kleeblatt.
Dollinger: Der Dom z. Limburg a. d. Lahn.
Puschkin: Wendische Schule im Spreewald.
Lüders: Rendezvous zu einer Parforcejagd.
Giacomelli: Das Nest der Blaumeise.
Max: Die heilige Elisabeth als Kind.
Basil Wereschagin: Singende Derwische in Turkestan.
Wereschagin: Sieger (aus dem russ.-türk. Kriege).
Karl Heyn: Klosterruine Nimbschen und die Lutherlinden.
Specht: Das Ende des Kampfes.
K. Becker: Carnevalsfest im Dogenpalast zu Venedig.
Eberlein: Griechische Flötenbläserin.
Epp: Schwarzwälder Bauermädchen.
Püttner: Schloß Lauenstein.
Beckmann: Auf einer Hofjagd in der Göhrde.
Kanoldt: Iphigenie in Tauris.
Grützner: Falstaff in der Schenke.
L. Pohle: Königin Carola v. Sachsen.
A. Sommer: Centaur und Schlange.
Biermann: Esther.
Michael Munkacsy: Die beiden Familien.
Zverina: Felsenthor der Crivoscie.
Kiesel: In der Bibliothek.
Bendemann: Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft.
Cassioli: Kinderstube im klassischen Altertum.
Paul Meyerheim: Nach dem Diner.
Röstel: Weihnachtsmorgen.
Karl Heyn: Trafoi in Tirol.
v. Czachorski: Eintritt ins Kloster.
Aßmus: Partie im königlichen Hirschpark Solitude.
Friedrichsen: Jüdische Lumpensammler in Masuren.
Mathias Schmid: Der Herrgottshändler.
Ekwall: Prosit Neujahr!

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 5.

Hicks: Enid.
Grützner: Siesta im Kloster.
Kröner: Waldidyll.
Makart: Der Traum.
Correggios Heilige Nacht.
Martin: Amor.
Seifert: Sei du mir gnädig!
Räuber: Der Tod Gustav Adolfs.
Vautier: Bauern vor Gericht.
Landelle: Kornblumen.
Paton: Sommer- und Winterquartier.
Teschendorff: Antigone und Ismene.
Aus Thumanns Illustrationen zu R. Hamerlings „Amor u. Psyche“: Psyche zu Füßen der Venus.
Leibl: In der Kirche.
Leibl: Bauernkonferenz.
Noerr: Wildschützen in den bayr. Alpen.
Beckmann: Bache mit Frischlingen.
Igler: Der erste Konkurrent.
Flashar: Vorteilhafter Tausch.
Reiß: Münchner Kindl.
Böker: Der sächsische Vogelhändler.
Schlitte: Konfrontation.
K. Heyn: Die Peutelsteiner Klamm bei Ampezzo.
Ancher: Wird das Boot die Landspitze umschiffen?
Ballu und Deperthes: Das neue Pariser Stadthaus.
Rotta: Junge Brut.
Eine englische Schönheit.
Harburger: Kontraste.
Nieriker: Der große Viadukt der St. Gotthardbahn.
Preller: Die Genossen des Odysseus töten die Rinder des Helios.
Specht: Der Gorilla.
Swoboda: Die besiegten Mailänder vor Friedrich Barbarossa.
Spitzer: Der erste Einkauf.
Thumann: Studienkopf.
Dollinger: Der Dom zu Worms.
Oehme: Schloß Rochsburg in Sachsen.
Beckmann: Prämiierte Hunde.
G. Koch: Berühmte Trakehner Hengste.
Nieriker: Die Viaduktpartie bei Wassen.
Oskar Schulz: Aus Th. Grosses Fresken in der Loggia des Leipziger Museums: Die Mittelkuppel.
Die Siegerinnen in der Pester Schönheitskonkurrenz.
Michael: Im Walde.
Ernest. Friedrichsen: Polnische Flößer.
Schilling: Der Morgen; der Tag.
v. Defregger: Erstürmung des Roten Turm-Thors.
Eine prämiierte Boudoirausstattung von A. Bembé.
van Beers: Elvira.
St. Paulskirche in London.
Deiker: Edelwild bei Sonnenaufgang.
Püttner: Die Schussermühlen im Glangefälle.
Lessing: Der Klosterbrand.
Kiesel: Im Atelier.
Pfuhl: Perseus befreit Andromeda.
Konewka: Hinaus und heim.
Die russisch-griech. Kirche zu Dresden.
Beckmann: Aus dem Tierleben der südafrikanischen Wildnis.
Karl Heyn: Kirchhof im Suldenthal.
Grützner: Hell wie Gold!
Petersen: Ansicht d. Hafens in Hamburg.
Goldmann: Unter uns gesagt — —.
Ebert: Goldhäubchen.
Gurlitt: Ansicht von Gibraltar.
Albert Richter: Postfahrt in Algerien.
Hoff: Die Rast auf der Flucht.
v. Defregger: Antritt zum Tanze.
Kundmann: Der barmherzige Samariter.
Schelmenauge.
Das Münster zu Ulm in seiner Vollendung: Äußeres und Inneres.
Baisch: Weide am Niederrhein.
v. Defregger: Der neue Bruder.
Sonderland: Blumengruß.
Murillo: Madonna mit dem Kinde.
Bendemann: Der Tod Abels.
Verlat: Mater dolorosa.
Kröner: Zu Weihnachten im Walde.
Wertheimer: Guck, Guck!
Murillo: Mariä Himmelfahrt.
Heydel: Sylvester.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 6.

Schilling: Kopf der Germania.
Raffael: Heilige Cäcilia.
Raffael: Madonna della Sedia.
Raffael: Die Poesie.
Schilling: Gestalt der Germania.
Praxiteles-Schaper: Hermes.
Amager Mädchen.
Georgy: Die Aiguille de Dru und die Aiguille Verte in der Montblanc-Kette.
E. Heyn: Die Wolfsschlucht im Amselgrunde in der Sächsischen Schweiz.
Mathias Schmid: Der eingeseifte Herr Pfarrer.
Lancerotto: Ein Sonntag in der Kunstausstellung.
Llovera: Der alte Schuhmacher.
Trentin: In Schnee und Eis.
van Beers: Graziella.
Makart: Im Frühling.
Göring: Szenerie bei San Cristóbal in Venezuela.
Geißler: Die Marienburg bei Hannover.
Rieger: Grabstätte der Königin Waldlieb.
Lindner: Der Neuenburger Urwald in Oldenburg.
Echtermeiers Länderstatuen: Deutschland, Niederlande, Frankreich, England.
Keyser: Titania.
Heyn: Bilder von der Insel Rügen.
Ernest. Friedrichsen: Teppichflickerinnen in Amsterdam.
Raupp: Ein Wetter kommt!
Petersen: Bilder von der Nieder-Elbe.
Henneberg: Frühlingsgruß.
Seifert: Cordelia.
Gleyre: Pentheus, von Bacchantinnen verfolgt.
Bertha Sieck: Vittoria Accorombona.
Karl Heyn: Der Harrassprung im Zschopauthale.
Rieger: Das alte Schloß Hohenbaden.
Das neue Rathaus zu Wien.
Süs: Die beiden Philosophen.
Edwards: Der erste Maikäfer.
v. Blaas: Venezian. Fischerknabe.
F. A. Kaulbach: Die Lautenspielerin.
Ebert: Gewittersturm.
Kiesel: Willkommene Botschaft.
Hellqvist: Brandschatzung d. schwedischen Hansestadt Wisby durch den dänischen König Waldemar IV.
Reiß: Gemeinsame Freude — doppelte Freude.
Bordones „Violanta“.
Wertheimer: Der Kuß der Welle.
Gebler: Zwei Wilderer.
Vinea: D. erste Besuch bei d. Großmutter.
Duran: Orientalin.
Kaffsacks „Post“ und „Telegraphie“.
Epler: Grabdenkmal für General v. Göben.
Makart: Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen.
Masic: Ein dalmatinischer Gebirgsbewohner, seine Herde zum Weihnachtsmarkt treibend.
F. v. Pausinger: Urwald in den österreichischen Alpen.
Ritter: Der fünfeckige Turm in Nürnberg.
Saintin: Verlassen.
Kiesel: Die junge Mutter.
Sichel: Vestalin.
Der Parlamentspalast in Wien.
Kauffmann: Erregte Gemüter.
Lüben: Schnadahüpfeln.
Gatteri: Der Ursprung des Carnevals.
Schweinitz: Der gefährdete Amor.
Robert Cauers Lorelei-Statue.
Igler: Der Geburtstagskuchen.
Choulant: Der Eingang zur Veste Koburg.
Ekwall: Er kommt!
Burton: Mann über Bord!
Vinea: Capitano Molena.
Louis: Gut gelaunt.
v. Enhuber: Ein Regentag im Gebirge.
Beckmann: Auf der Otterjagd.
Payer: Kaiser Franz Josefs-Fjord.
Fr. A. Kaulbach: Sommerluft.
Henriette Ronner: Nähschule.
Meyerheim: Affenskat.
Lang: Germane mit erlegtem Eber.
Dahl: Damenpensionat auf der Eisbahn.
Gute Freunde.
v. Blaas: Fräulein und Magd.
Zimmermann: Anbetung der Hirten.
Presuhn: Lichtelfe.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 7.

Erdmann: Kammerkätzchen.
Becker: Romeo und Julia.
Wertheimer: Der Blumen Rache.
Kandler: Das elektrische Licht.
Horace Vernet: Die Wüstenpost.
Brown: Der Venus-Durchgang.
Zenisek: Studienkopf.
Brierly: Szene aus dem Armadakampf.
Szathmári: Kastell Pelesch in den Karpathen.
K. Nicriker: Der Trisanna-Viadukt der Arlbergbahn.
de Neuville: Gefecht am Eisenbahndamm.
Deiker: Ein rettendes Stück Land.
Meyer: Lachendes Mädchen.
Pauwels: Die Verbannten des Herzogs Alba.
J. Weiser: Die Nichten des Kardinals.
Emelé: Idylle.
v. Baditz: Das Kostkind.
Gabl: Bräuhofszene.
Grützner: Bauerntheater: Hinter den Kulissen.
Vordermayer: Häuslicher Fleiß. Eichenholz-Statuette.
Eberleins Uhr für das kronprinzliche Palais zu Berlin.
Montbard: Schloß Windsor.
J. Zielcke: Die Überreste der Villa Livia und deren Umgebung in der Campagna.
Lindner: Die Riesenkastanien im Parke zu Biebrich.
Guido Renis „Aurora“.
Wittig: Hagar und Ismael. Marmorgruppe.
P. Wagner: Holländisches Mädchen aus Hindeloopen.
Ed. Leonhardi: Waldlandschaft.
Porttmann: Der Sustengletscher.
de Keyser: Dante im Atelier Giottos.
W. v. Kaulbach: Humanistengruppe aus dem „Zeitalter der Reformation“.
F. Hiddemann: Picknick im Walde.
Kaffsacks Kolossalfiguren vom Leipziger Bundesschießen.
Theuer: Stehschoppen.
Huber: Wellhorn und Wetterhorn im Berner Oberland.
Schreyer: Das Prebischthor in der Sächsisch-böhmischen Schweiz.
Beckmann: Birkhahnbalz in der Lüneburger Heide.
v. Piloty: Unter der Arena.
Sonderland: Ungebetene Gäste.
F. A. Kaulbach: Studienkopf.
Makart: Niljagd.
Schütze: Zutritt verboten!
Raupp: Lustige Fahrt.
Tizians „Flora“ in den Uffizien zu Florenz.
Dies: Der pfeilschleudernde Amor. Marmorstatue.
van Beers: Mittsommer.
C. Koch: Lästerallee auf Helgoland.
Sacconis preisgekrönter Entwurf zu dem Nationaldenkmal in Rom.
Rieger: Wildbach bei Ungewitter.
Georg Koch: Rückkehr vom Charlottenburger Rennplatz.
C. Koch: Künstlerfest im Zentralhôtel zu Berlin.
Raffel: Wiener Frauenschönheit.
Böttcher: Ein Abend am Rhein.
Böttcher: Ein Abend im Schwarzwald.
Kröner: Durch die Schützen.
Schuch: Ins Winterquartier.
Försterling: Golgatha.
Limmer: Szene aus der Oper „Der Trompeter von Säkkingen“.
Sichel: Medea.
Georgy: Der Morteratschgletscher in der Berninagruppe.
Schuch: Am Hünengrab.
Rasch: Eine Vorlesung aus Petrarca.
Gilardi: Hodie tibi, cras mihi!
v. Defregger: 's Traudl.
Palmaroli: Schlimme Weissagung.
Söhn: Eifrige Lektüre.
Raupp: Glücklich gelandet.
Lovatti: Eine Kartenpartie.
Ernst: Ein Theaterbrand.
Mathias Schmid: Rettung.
Grabdenkmal auf dem Campo Santo in Genua.
v. Defregger: Zitherspiel in der Almhütte.
Correggio: Die Madonna des heil. Hieronymus, genannt „Der Tag“.
Kröner: Weihnachten an der Wildfütterung.
Tizians „Christus mit dem Zinsgroschen“.
Giron: Die beiden Schwestern.
P. Müller: Friedensgenius. Marmorrelief.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 8.

Hasemann: Mädchen aus dem Mühlenbachthal.
Overend: Sturm im Golf von Biscaya.
H. Kaulbach: Narrenleid, Narrenfreud.
Kiesel: Im Hinterhalt.
A. Achenbach: Bei Sturm einfahrender Dampfer.
Lindenschmit: Das Verlangen.
Canovas Hebe in der Berliner Nationalgalerie.
Friese: Junge Tiger und Hund.
Weiser: Um die Beute.
Rasch: Eine Studie vom Lido.
A. Achenbach: Landschaft nach dem Gewitter.
Igler: Onkels Rekruten.
Joh. Benks Giebelgruppe: Gewerbe und Handel — Dichtkunst und Wissenschaft.
Zenisek: Etelka.
v. Defregger: Der Urlauber.
Straßberger: Schloß Wernigerode.
Laupheimer: Frühlingsmärchen.
Wertheimer: Günstlinge eines Beherrschers der Gläubigen.
Luise Max-Ehrler: Fächermalerin.
J. Matejko: Prophezeihung des Kosaken Wernyhora.
Carlo Dolci: Die heilige Cäcilie.
Rieck: Schloß Tharandt.
Tito Conti: Der Bänkelsänger.
Alfr. Zimmermann: Falsch!
Alfr. Zimmermann: Eine Gemeinderatssitzung.
Rembrandts Porträt seiner Mutter.
Herter: Der sterbende Achill.
Wehle: Fidelia.
Georg Koch: Szene aus der Schlacht von Vionville.
Zimmer: Auf Urlaub.
V. U. Tornöe: Jütländische Fischertypen.
Beckmann: Eine Krähenhütte.
J. Luna y Novicio: In der Totenkammer der Arena.
Sichel: Hagar.
Eisman-Semenowsky: Demaskiert.
R. Friese: Löwenpaar, den Lagerplatz einer Karawane beschleichend.
Rosenthal: Ein leerer Platz.
Diethelm Meyer: Ruhendes Mädchen.
Böcklin: Villa am Meer.
Llovera: Eine schwierige Partie.
Kröner: Eine Fischreiherkolonie.
Grützner: Klosterschäfflerei.
Karl Heyn: Aus dem Gebiete der tirolischen Dolomite.
Hahn: Vor dem Dorfe.
Otto Günther: Feierabend.
A. Achenbach: Morgen in Ostende.
Böcklin: Im Spiel der Wellen.
Schweinitz: Tanzende Bajadere.
v. Defregger: Habt's a Schneid'?
Schultheiß: Gute Beute.
Ebert: Winterlandschaft.
Kronberger: Nemesis.
Arnold: Große Wäsche.
Knut Ekwall: Szene aus dem Ballett „Sylvia“.
Tizians „Bella“.
Zenisek: Studienkopf.
Eberlein: Huldigung (Relief).
Geißler: Burg Eltz.
Claude Vernet: Seesturm.
A. Kowalski-Wierusz: Postbote in Polen.
Hera Coomans: Blumenverkäuferin in Pompeji.
Pohle: Frühlingszauber.
Reiß: Schön Ännchen.
M. Kuhn: Aus den bayr. Alpen: Die Soiernspitze.
August Heyn: Die Dorfklatsche.
van den Bos: Am Meeresstrande.
A. Achenbach: Aus dem Hafen von Ostende ausfahrendes Dampfboot.
Herm. Vogel: Auf der Reiherbeize.
Herterich: Szene aus dem Bauernkrieg.
Franz Lefler: Besitzergreifung am Congo.
Öhmichen: Gesangsunterricht.
Pilz: Quadriga auf dem Wiener Parlamentsgebäude.
K. Schmetzer: Der Hochsteg im Zillerthal.
Schütze: Kinderschule.
Chr. Kröner: Auerhahnbalz am Brocken.
Deiker: Sauhatz.
M. Kuhn: Partenkirchen und die Zugspitze.
Zonaro: Morgenständchen.
Hellqvist: Der Gourmand.
Margarete Pfeifer: Probatum est!
Tizian: Die Anbetung der Engel.
H. Lindenschmit: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Knut Ekwall: Heitere Morgenstunde.
Ferd. Brütt: Verurteilt!
Profit Neujahr!

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 9.

Angelo Graf de Courten: Blumenverkäuferin.
Lourens Alma Tadema: Sappho.
Otto Strützel: Bei Mitterndorf.
Alfr. Zimmermann: Ungleiche Partner.
K. Heffner: Die Ruinen von Ostia.
J. Wopfner: Verfolgung eines Wilderers.
Eberlein: Der Dornauszieher. Statue.
Friedrich Kühn: Ganymed.
Paul Martin: Idylle.
M. Lebling: Triumph ohne Kampf.
Eduard Hübner: Frithjof.
L. Bokelmann: An der Spielbank in Monte Carlo.
Ferdinand Wagner: Die Falknerin.
Clemens v. Pausinger: Amoretten.
Die vier Vestibülgruppen im Palaste der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung.
C. F. Deiker: Fuchsfamilie.
E. Lancerotto: Eine Liebeserklärung.
Ludw. Richter: Kunst bringt Gunst.
E. Hasse: Bauernhof am Morgen.
Alfred Wierusz-Kowalski: Eine Winterfahrt in Podolien.
Der Leuchtturm auf Rothesand in der Wesermündung.
Peter Paul Rubens: Das Gastmahl des Herodes.
Wilhelm Diez: Feierabend.
H. Knöchl: Frühlingsmärchen.
Edmund Kanoldt: Echo und Narciß.
Richard Linderum: Idylle.
W. Löwith: Ein Geheimnis.
A. v. Wahl: Zu spät!
Das Innere der Zentralmarkthalle in Berlin.
Ernst Herter: Aspasia. Statue.
Josephine.
Montreux.
K. L. Fahrbach: Am Burggraben des Heidelberger Schlosses.
O. v. Baditz: Der erste Csardas.
V. Stoltenberg-Lerche: Seemannsgeschichten.
Hans Dahl: Heuboot.
A. Schrödter: Frühling und Maiwein.
Prof. Siemering: Germania. Kolossalstatue.
Chr. Kröner: Szene bei einem eingestellten Jagen auf Sauen.
J. J. Kirchner: Der Triglav mit dem Wocheiner See in Krain.
J. E. Gaißer: Bruder Kellermeister.
Ed. Grützner: Der schlesische Zecher und der Teufel.
W. Gause: Das niederländische Kirmesfest der Wiener Künstler.
Luise Max-Ehrler: Der Sparpfennig.
Eisman-Semenowsky: Flora.
Adolf Echtler: Marietta.
Falkenberg: Fischeridyll.
Julius Adam: In den Himbeeren.
W. Zimmer: Tanzpause.
Montbard: Lawine.
L. Beckmann: Eine Hofjagd in der Göhrde.
Canova: Theseus besiegt den Centauren.
Ernst te Peerdt: Pierrot und Pierrette.
M. v. Beckerath: Götz von Berlichingen unter den Zigeunern.
J. Schnorr v. Carolsfeld: Siegfrieds Leiche wird nach Worms gebracht.
Fra Bartolommeo: Die Grablegung Christi.
M. Schmid: Auf der Wallfahrt.
Karl J. Becker: Der Austräglerin Ende.
H. Nordenberg: Im Vorbeigehen.
Chr. Kröner: Schwarze Rehe.
Otto v. Kameke: Motiv von der Stilfser Joch-Straße.
L. Blume-Siebert: Günstige Kritik.
A. Eberle: Verspätetes Mittagessen.
Karl v. Piloty: Vor dem Rat der Drei in Venedig.
G. Koch: Die Fahne der Brandenburger in der Schlacht bei Vionville.
Charlotte Hampel: Herz ist Trumpf.
Prof. Karl Hoff: Episode aus dem Heidelberger Festzug.
Hermine Biedermann-Arendts: Auf doppelter Fährte.
Konrad Ahrendts: Heimkehr.
Mich. Haubtmann: Der Monterosa.
Prof. Karl Raupp: Ave Maria.
Paul Werner: Der gewitzigte Joko.
Heinrich Möller: Äsop.
Karl Saltzmann: Nach dem Sturm.
W. A. Shade: Interessante Lektüre.
Otto Ruprecht: Der Protzenbauer.
W. Lindenschmit: Luther in Augsburg vor Cajetan.
L. Beckmann: Kampf eines Plattkopfhirsches mit einem Zwölfender.
Andreas Achenbach: Am Hafen von Ostende.
Palma Vecchio: Violanta.
Pietro de Rotari: Die heilige Magdalena.
Karl Gebhardt: Der Brudermord.
Hermann Frehe: Die Reue.
Pompeo Batoni: Die büßende Magdalena.
F. v. Defregger: Die heilige Familie.
Paul Konewka: Die sieben Lebensalter.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 10.

Georg Meyer von Bremen: Der Liebling.
Ludwig Passini: Neugierige.
Arnold Böcklin: Die Najaden. — Von Piraten überfallene Burg am Meere.
Fritz v. Uhde: „Komm Herr Jesu, sei unser Gast".
Cipriano Cei: Zaungäste.
José Echena: Kunstkritiker.
Anton von Werner: Die Kaiserproklamation zu Versailles.
Fritz Schaper: Hebe und Amor, die Tauben der Venus tränkend.
Franz v. Lenbach: Römerin.
H. Bartels: Heringsfischer auf Mönchgut.
Julius Schnorr v. Carolsfeld: Jesus erscheint zwei Jüngern auf dem Wege nach Emmaus.
H. Siemiradzki: Christus bei Maria und Martha.
H. Rasch: In Sorge.
Joseph Wopfner: Heuschiff im Sturm.
B. Genzmer: Faschings-Kehraus.
Karl Becker: Venezianische Novelle.
R. Friese: Das Ende eines Elchhirsches.
R. S. Zimmermann: Klosterschusterei.
Georg Hom: Ein Geheimnis.
Georg Jakobides: Der Großmutter Liebling.
Ansicht von Salzburg.
K. Böhme: Schleppdampfer bei hochgehender See.
Rudolf Eichstaedt: Katerlies.
A. Liezen-Mayer: Marthe und Margarethe.
Paul Delaroche: Die Verurteilung der Königin Marie Antoinette.
Hans Fechner: Schwere Wahl.
Francesco Vinea: Ein Hoch der Schönsten!
Hans Dahl: Erst Zoll bezahlen!
M. A. Zur Straßen: Restauration der Venus von Milo.
Tizian: Frauenbildnis.
Ludwig Knaus: In tausend Ängsten.
Math. Schmid: Wandgemälde in der Villa Tschavoll bei Feldkirch.
Otto v. Kameke: Madatschgletscher und Cristallospitze im Ortlergebiet.
Richard Friese: Harter Kampf.
H. Hultzsch: Quellnymphe: Brunnengruppe in Bad Elster.
Alfred Seifert: Johannistag.
Hans Dahl: Jagd auf Feldhühner.
Cornelius Herzl: „Keiner ist dem Mollinárÿ-Baka gleich!"
F. Schreyer: Der Velinowasserfall bei Terni.
Otto Gebler: Der Siebenschläfer.
Franz Simm: Frauenleben im Orient.
Ernst Hähnel: Musenstandbilder am neuen Leipziger Stadttheater.
St. Rejchan: Der Sommer.
Paul Ritter: Kaiser Leopold I. auf dem Marktplatze zu Nürnberg 1658.
Rudolf v. Deutsch: Penelope.
Cuno v. Bodenhausen: Das Lied.
Ernst Heyn: Zell am See.
Andrea Malfatti: Brunnen.
Georg Meyer von Bremen: Am Morgen.
W. von Bayro: Das Comtessenboot „Najade" in Abbazia.
Otto Ruprecht: Rad- und Ratlos.
Hans Bartels: Das Kranthor in Danzig.
Hermann Koch: Ingeborg am Meere.
G. Theuerkauf: Der Dom zu Worms.
Ferdinand Wagner: Spanische Wand.
F. Lefler: Herbst.
Anton v. Werner: Bismarck und Napoleon bei Donchéry.
A. Normann: Reine auf den Lofoten.
W. Gause: Der Toblacher See.
L. Beckmann: Eisbär und Robben.
Ludwig Beckmann: Uhu, Kaninchen überfallend.
Pietro Torrini: Alte Liebe rostet nicht.
E. Rau: 's Nagerl.
Joseph Brandt: Tatarenfuhrwerk.
Hermann Prell: Abendgang.
A. Lüben: Auf da Pürsch.
Rudolf Jordan: In der Strandkneipe.
Francesco Beda: Der Empfang der Favoritin.
August Sommer: Weinschlauchträger in Nöten.
Franz v. Defregger: 's Miedei.
Paul Duyffcke: Die Wasserpost.
Arnold Böcklin: Die Toteninsel.
Toby E. Rosenthal: Abschied vom Elternhause.
Ferdinand Lindner: Torpedoboote im Kampf.
Th. Matthei: Verlorenes Glück.
Guido Reni: Ecce Homo!
Murillos Heilige Familie in der Nationalgalerie zu London.
Eugen v. Blaas: Die beiden Schwestern.
Augusto Corelli: Mia povera Maria!
Ernst Zimmermann: Christus bei den Fischern.
Ludwig Richter: Das Lob des Weibes.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 11.

J. Dvořák: Prosit Neujahr!
Liotards Chokoladenmädchen.
Otto v. Kamcke: Die drei Zinnen im Tiroler Dolomitengebiet.
Hans Makarts „Wiedererlangung des Ringes durch die Rheintöchter“.
N. Gysis: Entdecktes Geheimnis.
Max Kleins Hagar und Ismael.
Gustav Eberlein: Amor empfängt Psyche im Olymp.
Max Klinger: Das Urteil des Paris.
Gaetano Chierici: Wie wird das enden?
Georg Hom: Vom Markte zurück.
R. Stieler: Eine Straße in Sterzing.
C. Oesterley jun.: Der Oldevand im Nordfjord.
Gustav Igler: Gesangstunde.
Hermann Kaulbach: Was Häns chen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr!
Paul Merwart: Sarah.
A. Jasinski: Hausierer im Dorfe.
Friedr. Bodenmüller: Münchener Kindl.
Max Kuhn sen.: Schloß Ehrenburg im Pusterthal.
Francesco Vinea: Ein Hoch der Schönsten!
C. Raupp: In banger Stunde.
Ferdinand Lindner: Fackelfeuer. (Schiff in Not!)
Albert Richter: Abgekämpft: Wapitihirsche in der Brunft.
Michel Lock: Dädalos und Ikaros.
Adolf Lüben: Der Wilderer.
Zumbusch: Das Maria Theresia-Denkmal in Wien.
W. Kray: Sappho.
Georg Jakobides: Kinderstreit.
Ed. Grützner: In Auerbachs Keller.
Karl Böker: Der Fürstin Morgenpromenade.
Lionardo da Vinci: Mona Lisa.
Siemerings Siegesdenkmal in Leipzig.
Robert Diez: Kriegers Heimkehr.
F. Lipps: Erste Rose.
Ludwig Knaus: Zigeunerfuhrwerk.
A. Lüben: Taufschmaus.
O. v. Baditz: Der Dorflump.
Albert Tschautsch: Harald.
Niccolo Barabino: Christoph Columbus vor dem Rate von Salamanca.
Konstantin Dausch: Mercur.
Joseph Ženíšek: Klea.
F. M. Bredt: Kahnfahrt einer vornehmen Araberin.
F. Dvořák: Blut!
Noë Bordignon: Stichelreden.
Angiolo Tommasi: Rastende Marktweiber.
Friedrich Keller: Im Eisenhammer.
Th. von der Beek: Glückliche Menschen.
A. Böcklin: Frühlingserwachen.
Johannes Heydeck: Königin Luise von Preußen auf der Fahrt nach Memel im Januar 1807.
Joseph Uphues: Sabiner, seine verfolgte Schwester verteidigend.
M. Fischer: Studienkopf.
Richard Friese: Beim Frühlicht in der Lagune.
Adolf Menzel: Albumblatt.
Gustav Wertheimer: Das Geisterschiff.
Hermann Schneider: Tanzstunde im Dionysostempel.
Friedr. Kraus: Der Don Juan des Hofes.
v. Fortunski: Demaskiert.
Paul Böhm: Zigeunerfamilie.
August Dieffenbacher: Verfolgt.
Jean Lulvès: Gratulation beim Erbprinzen.
Karl Becker: Othello.
Die St. Sebalduskirche in Nürnberg.
Ludwig Knaus: „Ich kann warten“.
L. Blume-Siebert: Krieg im Frieden.
José Benliure: Eine Vision im Kolosseum.
Fr. Stoltenberg: Der Raftsund (Lofoten).
Hugo Engl: Familienszene.
Anton v. Werner: Die Kapitulationsverhandlungen zu Donchéry.
G. Jakobides: Großvaters neue Pfeife.
St. Rejchan: Der Herbst.
Fritz Stoltenberg: Ansicht von Bergen.
Lucia van Gelder: In der Kirche.
Joseph Flüggen: Der Tod der heiligen Elisabeth.
Pietro Saltini: Die Katze läßt das Mausen nicht.
August Heyn: Der entlassene Knecht.
H. Oehmichen: Herz ist Trumpf.
Munier: Spielkameraden.
Paolo Veronese: Die Hochzeit zu Cana.
Schloß Runkelstein in Tirol.
J. L. E. Meissonier: Im Bügel.
Franz v. Defregger: Der Salontiroler.
Alois Gabl: Die Märchenerzählerin.
St. Rejchan: Der Winter.
Eduard Grützner: Zum Marienfeste.
H. Rauchinger: Christus erweckt Jairi Töchterlein.
Adolf Echtler: Fünf Waisen.
Georg Papperitz: Madonna.
L. Bechi: Großvater, gieb mir einen Groschen!

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 12.

Stuck: Geheimnisvoller Auftrag.
Heinr. Hans Schlimarski: Shakespeare am Hofe Elisabeths.
J. Vésin: Durch Dick und Dünn.
Ricci: Rückkehr von der Trauung.
Franz v. Lenbachs Porträt Kaiser Wilhelms I.
H. Biedermann-Arendts: Tierstück.
Hoberg: Gemütlicher Frühschoppen.
R. Begas: Berliner Kaiserbrunnen.
Herters Heine-Denkmal.
N. Sichel: Liebesbotschaft.
Berninger-Schneider: Der Brand Roms unter Nero.
Szenen aus dem Berliner Sintflut-Panorama.
Henryk Siemiradzki: Nach dem Beispiele der Götter.
H. Schlitt: Aschermittwoch.
Johannes Benks „Klytia".
E v. Hartitzsch: Kaiser Wilhelm II.
Bachmann: Zwischen Tod und Leben.
A. Lutteroth: Der Monte Christallo.
Katharinenkirche in Oppenheim.
T. Margitay: Eine gute Partie.
Joh. Benks Gruppen „Weisheit" und „Schönheit".
Fr. Dvorák: Feodora.
Fr. v. Uhde: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!"
E. Heyn: Schloß Taufers in Tirol.
W. Kray: Psyche und Schmetterling.
Fr. v. Lenbachs Leipziger Bismarck-Porträt.
Geplante Gedächtniskirche in Speier.
Das Denkmal Walthers von der Vogelweide in Bozen.
Ansicht von Innsbruck.
Ed. Grützner: Rasiertag im Kloster.
S. Hirßenberg: Talmudstudien.
Rob. Warthmüllers „Liebesmahl".
K. Gampenrieder: Schmetterlinge.
Lonza: Warum verwirrst du mich!
Joh. Bahr: Unfall in einer Maschinenfabrik.
Kaiserthal und Kaisergebirge in Tirol.
Rudolf Epp: Brautschmückung.
F. Lindner: Im Feuerranm eines Kriegsschiffes.
J. Kaffsack: Im Strandkorbe.
Jan van Beers: Ku-ckuck.
Fr. A. Kaulbach: Die heilige Cäcilie.
A. Lonza: Messerwerfer.
Das Boudoir der Königin von Rumänien.
F. Brütt: Beim Auswanderungsagenten.
H. Kotschenreiter: Jagdgeschichten.
S. Hirßenberg: Uriel Acosta und Spinoza.
Ludwig Knaus: Caritas.
Hermann Vogel: Auf die Mensur.
Bayern-Denkmal bei Wörth.
Hans Makart: Charlotte Wolter als Messalina.
A. Böcklins „Pietà".
L. Schmid: 's Lenerl spielt mit.
Ortlieb: Gaukler auf dem Lande.
A. v. Werner: Kriegsgefangen.
Bernh. Zickendraht: Im Spiegel.
Robert Völcker: Studienkopf.
Verhas: Spazierritt am Strande.
Engpaß und Fort Darial im Terekthal (Kaukasus).
Zimmer: Sonntag im Manöver.
Hermann Kaulbach: Verliebter Narr.
Das Treppenhaus des neuen Hofburgtheaters in Wien.
C. v. Uechtritz: Der Pifferaro.
F. Barzaghi: Die kleine Kokette.
A. v. Werner: Luther auf dem Reichstage zu Worms.
Otto Sinding: Tarantella.
Emil Keyser: Kinderreigen.
Ferd. Lindner: Klar zum Stoß!
Rudolf Weyrs Hochreliefs am Wiener Grillparzer-Denkmal.
Gehrts: Die Erwartung der Seele.
Der Buarbrä bei Odde am Sörfjord.
Otto Recknagel: Auerhahnbalz.
M. v. Schmaedel: Für Allerseelen.
Emil Rau: Am Scheidewege.
Otto Wolf: Die Novize.
del Sartos Madonna mit Heiligen.
Carlo Dolce: Madonna.
G. H. Richter: „Herr, hilf mir!"
G. Franz: Wildfütterung an der Grauen Wand bei Ramsau.
Gustav Spangenberg: Luther bei Frau Cotta.
Th. Grosse: Madonna.
Weltrings Krippendarstellung.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Böcklins „Poesie und Malerei“.
Bildnis der Königin Luise von Preußen.
Th. Metzkopp: Die Jahreszeiten.
Fr. Fehr: Excelsior.
G. Chierici: Eine Katastrophe.
Max Gaißer: Flitterwochen.
Alex. Calame: Eichen im Sturm.
H. Weltrings Nymphengruppe.
N. Sichel: Pascuccia.
H. Rasch: Holländ. Strandleben.
Hans Dahl: Die Töchter der Ran.
B. E. Murillo: Würfelspieler.
B. E. Murillo: Meloneneſſer.
Edwin Landseer: Hochländermusik.
Paul Merwart: Der Windsbraut Hochzeitszug.
F. Reiß: Bäuerin aus dem Schwarzwald.
H. Kauffmann: „Schlafts wirkli?“
Hugo Engl: Der Botaniker.
R. Aßmus: Der Hohe Göll bei Berchtesgaden.
A. Schreyer: Walach. Güterwagen.
A. Tadema: Antonius und Kleopatra.
August Sommer: In der Not fängt der Teufel Fliegen.
A. v. Ferntorn: Der heilige Georg.
L. Bokelmann: Das Testament.
R. Friese: Tiger mit Beute.
E. Heyn: Die Klause auf der Bieber.
Fr. Specht: Babirussas auf Celebes.
Rubens' „Kinder mit Lamm“.
F. Fabbi: Ein Liebesnest.
Silberhäubchen.
W. Firle: Nähstunde.
Toby Rosenthal: Genesung.
Adolf Menzel: König Wilhelms I. Abreise zur Armee.
F. Thieme: Schloß Babelsberg.
E. T. Compton: Eine Besteigung der Grohmannspitze in Tirol.
C. Hartmann: Die Raucher.
Géza Peske: „Eia Popcia!“
St. Rejchan: Der Frühling.
Peruginos „Grablegung Christi“.
A. Heilmann: Hochwasser in der Klamm.
H. Heubner: Der Langkofel in Tirol.
Ernst Hildebrand: Tullia.
O'Stückenberg: Ein harter Kampf.
Hans Looschen: Vielversprechend.
Diego Velasquez: Philipp IV. von Spanien.
Rembrandtsches Selbstporträt.
Ernst Heyn: Der Walchensee.
José Echena: Christus und die Ehebrecherin.
W. Riefstahl: Die Segnung der Alpen.
M. Schmid: Die Lieblingsspeise.
J. Nieriker: Der Wasserfall in der Medelser Schlucht.
H. Siemiradzki: Weib oder Vase?
E. Lancerotto: Die beiden Koketten.
Luigi Ferrazzi: Mein Herzblatt.
F. Stoltenberg: Der Hardangerfjord.
H. Dahl: Im norwegischen Hochgebirge.
R. Friese: Seltene Wiederkäuer.
Karl Becker: Ein fetter Bissen.
Calames Monte Rosa-Kette.
A. Lanz: Die Telephonie.
J. v. Wodzinski: Prosit.
Adolf Echtler: Gestürzt.
Adolf Menzel: Im Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I.
Ad. Menzel: Friedrich d. Gr. Tafelrunde in Sanssouci.
H. Hofmann: Jesus predigt am See Genezareth.
G. Papperitz: Kreuztragung Christi.
Fächergemälde von Oskar Herrfurth.
F. Kraus: Niemand zu Hause.
Der Ortler, von der Franzenshöhe aus gesehen.
J L. E. Meissonier: Napoleon und sein Generalstab 1814.
Das Berliner Schloß u. die Lange Brücke.
Gabriel Max: Herbstreigen.
J. Zenisek: Mathilde.
Guido Renis „Heilige Magdalena“.
K. v. Piloty: Die Äbtissin von Frauenchiemsee.
A. Kowalski-Wierusz: Lustige Fahrt.
Sigmund Vajda: Aus dem Regen in die Traufe.
Eman. Spitzer: Kinder der Welt.
T. v. Margitay: Vor dem Altar.
Werner Stein: Ein Grabdenkmal.
Correggios „Madonna della Scala“.
L. Bokelmann: Der Täufling.
Will. A. Shade: Rast auf der Flucht nach Ägypten.
Alois Delug: Die heiligen Frauen am Kreuzweg.
P. P. Rubens: Die Auferweckung des Lazarus.
Ernst Zimmermann: Christus Consolator.
E. Hundrieser: Statue der Königin Luise von Preußen.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 14.

Kaiserin Augusta Victoria.
Gustav Schönleber: Quinto al Mare bei Genua.
G. Papperitz: Das aufgehende Gestirn.
van Dyck: Beweinung Christi.
J. L. E. Meissonier: Der Streit.
Fritz Freund: Hüterbub'.
L. Max-Ehrler: Das Ende vom Lied.
Julius Adam: Hungerquartett.
E. Lancerotto: Margarethenblumen.
J. Kaffsack: Das Kaiserdenkmal in Giebichenstein.
Eisman-Semenowsky: Georgierin.
E. Spitzer: Die Lehrerin kommt!
Hans Looschen: Herzkrank?
H. Heubner: Am Gardasee.
J. Berres v. Perez: Wiedersehen.
K. Oderich: Ramses' II. und seiner Schlachtlöwen Sieg über die Cheta.
Das Lessing-Denkmal in Berlin.
Eugen v. Blaas: Lisa.
Ernst Heyn: Der Hüfigletscher.
Julius Müller-Maßdorf: Sonntagsnachmittag.
Anton Laupheimer: Die Taufe.
René Reinicke: In einer Münchener Kunstausstellung.
E. Harters Giebelgruppen für das Berliner Concordiatheater.
Otto Lingner: Heiderose.
Heubner: Bei Menaggio am Comersee.
Weber: Aus der Zeit der Wanderjahre.
H. Heubner: Der Schlern in Tirol.
Joseph Block: Der verlorene Sohn.
R. Reinicke: Heimkehr von der Eisbahn.
Georg Hom: Zigeunermädchen.
Juan A. Benlliure: Mein Liebling.
F. Specht: Wolfsjagd in Krain.
Rudolf Koller: Pferdekampf.
F. Rabending: Am Gepatschferner.
C. v. Pausinger: Eine Tasse Thee.
E. Gelli: Karl I. von England im Atelier van Dycks.
Hendrik Siemiradzki: Der Frühling.
„Von der schönen blauen Donau."
J. R. Wells: Beachy Head in Sussex.
Ernst Heyn: Der Sorapiß in Tirol.
Ferd. Leeke: Kegelpartie.
H. Engelhardt: Die Schwestern.
W. Clemens: Judas, verrätst du des Menschen Sohn durch einen Kuß?
August Weizenberg: Ophelia.
Eugen v. Blaas: Graziella.
Richard Friese: Auf der Wahlstatt.
Julius Schrader: Friedrich der Große bei Kollin.
Delaroche: Napoleon in Fontainebleau.
Adolf Menzel: Die Zusammenkunft Friedrichs d. Gr. mit Joseph II.
Frans Hals: Der Trinker.
A. Lutteroth: Die Haselburg bei Bozen.
Ad. Menzel: Kontributionserhebung bei Parteigenossen.
Die Humbert-Galerie in Neapel.
O. v. Baditz: Heckenrosen.
H. Hendrich: Das Zauberlicht.
Karl Becker: Szene aus „Figaros Hochzeit": Das Briefduett.
F. Zonaro: Ein Volksfest in Venedig.
Asmus Jakob Carstens: Das Gastmahl des Platon.
Aus Bonaventura Genellis „Leben eines Künstlers": Der Künstler.
Hector Leroux: Herculanum.
Ernst Paul: Sandalenbinderin.
Alfred Stevens: Schwertlilie.
W. Szymanowski: Die Begegnung.
Fr. Bodenmüller: Cis moll-Sonate von Beethoven.
Der Cerro von Santa Lucia in Santiago.
F. E. Wolfrom: Sommerlust.
Hermann Prell: Leopold von Dessau und die Annaliese.
G. Ferrari: Amor und der Löwe.
Eisman-Semenowsky: Blanche.
Karl Behm: Ein nichtapprobierter Heilkünstler.
Alois Erdtelt: Verweigerter Kuß.
C. Huber: Die Jungfrau.
Ernst Zimmermann: Das Ei des Columbus.
Ferdinand Leeke: Kapuzinerpredigt in Wallensteins Lager.
Rudolf Weyrs Hochreliefs am Grillparzer-Denkmal in Wien.
August Heyn: Zerstörte Hoffnungen.
Der Dom zu Florenz.
H. Kaulbach: Gretchen in der Kirche.
Otto v. Baditz: Vor dem Richter.
Marianne Stokes: „Es ist bestimmt in Gottes Rat".
Walter Firle: Ein Choral.
Hans Fechner jun.: Maria hilf!
Das „Ecce homo" in der Georgskirche zu Nördlingen.
Andersen-Lundby: Weihnachtsstimmung.
Zapater: Ein guter Sylvesterscherz.
Karl Heyn: Oberrheinisches Städtchen am Weihnachtsabend.
J. v. Wodzinski: Weihnachts-Straßenleben in der Großstadt.
Murillo: Maria mit dem Kinde.
Croisy: Weihnachtstraum.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 15.

Eugen v. Blaas: Marietta.
Raffael: Madonna mit dem Diadem.
Hermann Kaulbach: Opferkerzen.
José Gallegos: Gebet in der Franziskanerkirche zu Assisi.
Siemiradzki: Triumphzug der Aurora.
Alessando Milesi: Überfahrt.
Th. von der Beek: In der königl. Tabaksfabrik in Sevilla.
Georg Koch: Kaiser Friedrichs III. letzte Heerschau.
Brunnengruppe auf dem Museumsplatz zu Wien.
Hermann Koch: Mildthätigkeit.
Fausto Zonaro: Der öffentliche Ausrufer.
Christian Kröner: Fuchs, Fasanen beschleichend.
Alb. Richter: Prairiepferde, von Wölfen angegriffen.
R. Gudden: Holländisches Genre.
Tizian: Die Ausrüstung Amors durch Venus und die Grazien.
A. Heilmann: Karstlandschaft bei Triest.
F. Lindner: Am Wildparkthor in der Winternacht.
Tizian: Venus mit dem Lautenschläger.
V. Gamba: Der Kuß der Mutter.
Ferd. von Miller: Das Armeedenkmal in der Feldherrnhalle zu München.
Kröner: Weihnachtsmorgen im Walde.
E. Heyn: Weihnachtsabend im Gebirge.
Fr. v. Defregger: Der Wahrsager.
Raffael: Die Verklärung Christi.
H. Richter-Lefensdorf: Wintertag im Hochmoor bei Tölz.
Ascan Lutteroth: Der Mönch im Berner Oberland.
Léon Bonnat: Simsons Jugend.
Ludwig Richter: Christnacht.
Fr. Reiß: Am Neujahrsmorgen.
Albert Richter: Postfahrt in der argentinischen Pampa.
R. Geißler: Entenfang in Netzen.
Aurelio Tiratelli: Kämpfende Stiere.
Ferd. Lindner: Angriff einer Torpedobootsdivision.
Karl Bertling: Die Nacht.
Karl Bertling: Der Morgen.
M. Ebersberger: Der Modellmarkt im Vestibül der Akademie der bildenden Künste in München.
C. v. Bergen: Der Neujahrsbrief an den Geliebten.
Emanuel Spitzer: Eiszapferl.
Ferdinand Leeke: Demaskierung.
Emanuel Spitzer: Theatergretl.
Ferd. Leeke: Am Morgen des Aschermittwoch.
F. A. v. Kaulbach: Kinderkarneval.
Gustav Eberlein: Ein Geheimnis.
Gust. Eberlein: Die verwundete Nymphe.
José Llovera: Ein Karnevalsscherz.
Victor Tilgner: Bassingruppe.
Lukas Cranach d. J.: Dr. Martin Luther.
Wilhelm Zimmer: Eine Fischerberatung auf Mönchgut.
Gustav Spangenberg: Luther im Kreise seiner Familie.
B. Straßberger: Die neuerbaute Schloßkirche zu Wittenberg.
Das Innere des Kölner Domes.
Joh. Boese: Das Kriegerdenkmal auf dem Garnisonkirchhofe zu Berlin.
K. Cauer: Das Hutten-Sickingen-Denkmal auf der Ebernburg.
O. Donner v. Richter: Die Lützower an der Leiche Theodor Körners.
J. Anton Fischer: Die vier Evangelisten.
Konrad Knoll: Das Denkmal König Ludwigs I. von Bayern in Kissingen.
Das Treppenhaus des Naturhistorischen Hofmuseums in Wien.
Der Dom zu Aachen.
Das Mer de Glace und die Montblanckette.
Der Weg nach der Flégère.
A. Dieffenbacher: Die Verhaftung des Wilderers.
Emil Rau: Fingerhakeln.
Noé Bordignon: In der Mädchenschule.
Luis Alvarez: Im Trauerhause.
Peter v. Cornelius, dessen Porträt.
Otto Knille: Byzantiner.
Gabriel Max: Ein Kränzchen.
Franz Doubek: Der Eindringling.
L. v. Flesch-Brunningen: Das Vesperbrot im Kindergarten.
Th. Kleehaas: Vor der Schlacht.
E. Schwabe: Arbeiterausschuß.
Adolf Hering: Gefunden.
S. Th. Rauecker: Das Ende vom Lied.
Ludwig Bokelmann: Arbeiterstrike.
Pietro Senno: An der Westküste der Insel Elba.
Max Baumbach: Das Gebet.
P. Bauer: Eine Fronleichnamsprozession in München.
C. Bennewitz v. Löfen: Singende Kinder in der Fronleichnamsprozession.
Hermann Kaulbach: Und vergieb uns unsere Schuld!
Frithjof Smith: In der Dorfkirche.
Eugen Bracht: Das Matterhorn in der Schweiz.
Die Heiligen Drei Brunnen bei Trafoi.
Francesco Vinea: Weib, Wein u. Gesang.

Fortsetzung von Band 15.

Ludwig Kurella: Am Weichselstrand.
Andreotti: Florentin. Blumenmädchen.
Ev. Carpentier: Ein Dorfdrama.
J. Hochmann: Dorfromantik in Ungarn.
Josef Wopfner: Abendglocken.
Fritz Sturm: Bei Helgoland.
Das deutsche Haus auf der Weltausstellung in Chicago.
Theo Grust: Bei der Schularbeit.
G. Jakobides: Der erste Schritt.
J. E. Rjepin: Antwortschreiben der Saporoger Kosaken an Sultan Mohammed IV.
A. Frind: Die Schmollenden.
S. del Piombo: Die sogen. Fornarina.
E. Lancerotto: Die Unermüdlichen.
Francesco Vinea: Die Vorstellung des Cavaliers.
Fr. Preller d. J.: Die Wartburg.
Frank Kirchbach: Der Streit zwischen Kriemhild und Brunhild vor dem Münster in Worms.
Otto v. Kameke: Die Gorner Visp.
E. T. Compton: Am Bernina-Labyrinth.
H. Vogler: Neckerei.
A. Lonza: Blumenbinderinnen.
Th. Weber: Nach dem Sturm.
A. Menzel: Szene aus dem „Zerbrochnen Krug".
H. Schmiechen: Stella.
F. Pradilla: Die Übergabe Granadas im Jahre 1492.
J. Nieriker: Ansicht von Schwyz.
K. Schmetzer: Im Tiroler Zemmgrund.
Fr. Kallmorgen: Die Neugierigen.
Friedrich Fehr: Im Foyer.
H. Kauffmann: Holzerschmarren.
W. Zimmer: Die Badekapelle.
Salvador M. Cubells: Donna Inez de Castro.
Karl Bantzer: Abendmahlsfeier in einer hessischen Dorfkirche.
Johannes Schilling: Semper-Denkmal in Dresden.

Meisterwerke der Holzschneidekunst, Band 16.

H. Kaulbach: Ein neues Bilderbuch.
Ed. v. Gebhardt: Christus und der reiche Jüngling.
E. Lancerotto: Der Erstgeborene.
G. Wertheimer: Und trotzdem König.
L. Fortunski: Zum Feste geschmückt.
Adolf Menzel: Prozession in Gastein.
C. Ludwig: Der Albulapaß in Graubünden.
René Reinicke: Ein Odeonskonzert in München.
Aniceto Marinas-Garcia: Der gefangene Fischer.
Rudolf Hausleithner: Kleine Risse.
August Dieffenbacher: Ein schwerer Schicksalsschlag.
François Millet: Die Schäferin.
Frithjof Smith: Nach der ersten Kommunion.
Joseph v. Brandt: Kosakenlager.
Hausmann: Die Hannoversche Hütte am Ankogel.
M. Zeno Diemer: Die Sonnenspitze bei Ehrwald in Tirol.
R. Reinicke: Im Wartesaal I. u. II. Klasse.
Dupré: Pietà.
H. v. Heyden: Zwei Philosophen.
J. v. Blaas: Schneepflug im Gebirge.
Ernst Payer: Der erste Krampus.
Walther Firle: „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit".
Raffaels Madonna „Die schöne Gärtnerin".
Salvador Viniegra y Lasso: Die Eintragung in das Taufregister.
F. V. Doubek: Gesangsprobe beim Intendanten.
Plockhorst: Glaube, Liebe, Hoffnung.
Die Südseite des Regensburger Doms.
Hans Blum: Ein Geheimnis.
E. Spitzer: Aus den Ferien zurück.
Albert Richter: Ein Zweikampf mexikanischer Vaqueros.
A. Richter: Winterliche Fütterung der Wildschweine in der Schorfheide.
A. Richter: Hindernisrennen.
Erik Henningsen: Der erste Schulgang.
C. Beckmann: Feierabendvergnügen.
Andor v. Dudits: Veni, vidi, vici.
D. v. Skutezki: Der neue Paris.
G. Eberlein: Bogenspanner.
Carrier-Belleuse: Weiblicher Harlekin.
Hermann Koch: Ein Maskenball.
Georg Fischer: Faschings-Dienstag.
Joseph v. Wodzinski: Auf dem Privat-Kostümball.
Werner Zehme: Im königl. Leihamt zu Berlin.

Robert Aßmus: Die Teufelsbrücke im Höllengraben.
Edmund Kanoldt: Penelope.
Joseph v. Wodzinski: Ein Kinder-Kostümball.
W. Marcinkowski: Knabe und Hahn.
Gabriel Max: Syringa.
Albert Richter: Polnische Remonten im Zwinger zu Dresden.
Paul Meyerheim: In der Tierbude.
Ettore Tito: Meloneneſſer.
Wilh. Geißler: Der Kaiser kommt.
Kauffmann: Der lustige „Schwager".
Adolf Eberle: Bei den Stallhasen.
R. Begas: Germania. Giebelgruppe für das neue deutsche Reichstagsgebäude.
E. Niczky: Im Frühling.
Bismarck-Portrait.
Vautier: Vor dem Dorfrichter.
Rocholl: Ein Husarenstreich.
Ivanowitsch: Zweikampf in Albanien.
Compton: Gipfelstürmer.
A. Heilmann: Hochthor und Heßhütte.
J. Weber: Val Solda.
R. Begas: Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.
Toberentz: Die Bildhauerin.
Karl Hilgers: Das Kriegerdenkmal in Düsseldorf.
Wilhelm Zimmer: Die Dorfkapelle.
E. Schweninger: Der Liebesgarten.
Frenz' Parsifal-Cyklus, drei Szenen aus.
H. Huisken: Königsulanenwache.
Paul Vágo: Ostermontag in einem ungarischen Dorfe.
H. Ballheim: Auf der Düne von Helgoland.
Heinrich Lossow: Frühling.
Ferdinand Lindner: Am Kentern.
Schnorr von Carolsfeld: Tobias und Sara.
Hermann Koch: Im Frühling.
G. Theuerkauf: Die Hauptfaçade des neuen deutschen Reichstagsgebäudes.
R. Epp: Tischgebet.
L. Blume-Siebert: Tanzprobe.
Joseph Schoyerer: Madonna del Sasso bei Locarno.
L. Perrault: Der Schlaf.
J. v. Wodzinski: Hauskonzert.
A. Heilmann: Gemsjagd am Hochschwab in Steiermark.
Ferdinand Brauer: Die Augsburger Hütte an der Parseierspitze in Tirol.
Johannes Benk: Die Herrschertugenden Weisheit, Kraft und Gerechtigkeit. Kolossalgruppe auf der Attica der k. k. Burg in Wien.
Friedrich Bodenmüller: Phantasie zum „Presto agitato" der Cis moll-Sonate von Beethoven.
A. Humborg: Strenges Verhör.
Gerke Henkes: Eine philanthropische Sitzung.
August Dieffenbacher: Schwieriger Fall.
Joseph Weiser: In Kriegszeiten.
Max Lieberg: Jeremias predigt gegen Hohepriester und Volk.
M. Ebersberger: Beim „Warteweil" am Ammersee.
Robert Aßmus: Des Trompeters Abendlied vor Säkkingen.
Konrad Kiesel: Die Musik.
Konrad Kiesel: Der Gesang.
Alexander Calandrelli: Nymphe.
Ludwig Brunow: Denkmal des Großherzogs Friedrich Franz II. in Schwerin.
Ch. Platonow: Zigeunermädchen.
E. Daelen: Größenwahn.
Fr. Specht: Mantelpaviane bei einem Angriff.
Robert Aßmus: Von der Salzkammergut-Eisenbahn Ischl-Salzburg.
Ludwig Blume-Siebert: Lustiger Stadtbesuch.
C. J. Becker-Gundahl: Bei der Kurpfuscherin.
Eduard Grützner: Archivstudien.
Arthur Thiele: Gemsen im Trieb.
M. Zeno Diemer: Die Wiesbachhörner in der Glocknergruppe.
Julius Adam: Dolce far niente.
Gustav Eberlein: Die Statue des Kaiser Friedrich-Denkmals in Elberfeld.
Kaspar Huber und Th. Alfons: Das Trümmletenthal und die Jungfrau im Berner Oberland.
Fr. V. Doubek: Ein Liebesbrief.
Joseph Kinzel: Gigerl auf dem Lande.
Ferdinand Lindner: Torpedo am Feind.
H. Kaulbach: „Fromme Weise, schwing dich auf zum Himmelskreise!"
K. Gampenrieder: Lilis Garten.
Chr. Kröner: Sommerabend im Walde.
Albert Richter: Auf der Auerhahnjagd.
Bruno v. Riesen: Fehlgeschossen. Vorschlag zur Güte.

Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Illustrierte Katechismen.

Belehrungen aus dem Gebiete der Wissenschaften, Künste und Gewerbe ꝛc.

In Original-Leinenbänden.

Ackerbau, praktischer. Von Wilhelm Hamm. Dritte Auflage, gänzlich umgearbeitet von A. G. Schmitter. Mit 138 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Agrikulturchemie. Von Dr. E. Wildt. Sechste Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Algebra, oder die Grundlehren der allgemeinen Arithmetik. Vierte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Richard Schurig. 1895. 3 Mark.

Anstandslehre. — Katechismus des guten Tons und der feinen Sitte von Eufemia von Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1895. 2 Mark.

Appretur s. Spinnerei.

Archäologie. Übersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Altertums von Dr. Ernst Kroker. Mit 3 Tafeln und 127 Abbildungen. 1888. 3 Mark.

Archivkunde s. Registratur.

Arithmetik. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Rechenkunst für Lehrende und Lernende von E. Schick. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Max Meyer. 1889. 3 Mark.

Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 3 Mark.

Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender von Dr. Hermann J. Klein. Achte, vielfach verbesserte Auflage. Mit einer Sternkarte und 163 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Aufsatz, schriftlicher, s. Stilistik.

Auswanderung. Kompaß für Auswanderer von Eduard Pelz. Sechste Auflage. Mit 4 Karten und einer Abbildung. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Bankwesen. Von Dr. E. Gleisberg. Mit 4 Check-Formularen und einer Übersicht über die deutschen Notenbanken. 1890. 2 Mark.

Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von W. Lange. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 343 und 1 Tafel Abbildungen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Elfte Auflage. Mit 103 Abbildungen. 1894. 2 Mark.

Beleuchtung s. Heizung.

Bergbaukunde. Von G. Köhler. Mit 217 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Bergsteigen. — Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele für die deutsche Jugend. Von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bibliothekslehre mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen. Neubearbeitung von Dr. Julius Petzholdts Katechismus der Bibliothekenlehre von Dr. Arnim Gräsel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mark 50 Pf.

Bienenkunde und Bienenzucht. Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von Rudolf Maison. Mit 63 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Bleicherei s. Wäscherei 2c.

Blumenzucht s. Ziergärtnerei.

Botanik, allgemeine. Von Prof. Dr. Ernst Hallier. Mit 95 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Botanik, landwirtschaftliche. Von Karl Müller. Zweite Auflage, vollständig umgearbeitet von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Briefmarkenkunde und Briefmarkensammelwesen. Von V. Suppantschitsch. Mit 1 Porträt und 7 Textabbildungen. 1895. 3 Mark.

Buchdruckerkunst. Von A. Waldow. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 43 Abbildungen und Tafeln. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, kaufmännische. Von Oskar Klemich. Fünfte, durchgesehene Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, landwirtschaftliche. Von Prof. Dr. K. Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Chemie. Von Prof. Dr. H. Hirzel. Siebente, vermehrte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1894. 4 Mark.

Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. G. Heppe. 1880. 2 Mark.

Chronologie. Mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten von Dr. Adolf Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Correspondance commerciale par J. Forest. D'après l'ouvrage de même nom en langue allemande par C. F. Findeisen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Dampfkessel, Dampfmaschinen und andere Wärmemotoren. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 268 Abbildungen und 13 Tafeln. 1894. 4 Mark 50 Pf.

Darwinismus. Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 Abbildungen und 1 Tafel. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Drainierung und Entwässerung des Bodens. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. Von Robert Prölß. 1877. 3 Mark.

Droguenkunde. Von Dr. G. Heppe. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Einjährig-Freiwillige. — Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstlieutenant z. D. Exner. 1891. 2 Mark.

Eissegeln und Eisspiele s. Wintersport.

Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 256 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Entwässerung s. Drainierung.

Ethik s. Sittenlehre.

Familienhäuser s. Villen.

Färberei und Zeugdruck. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Farbwarenkunde. Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Feldmeßkunst. Von Dr. C. Pietsch. Fünfte, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 75 Abbildungen. 1891. 1 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei s. Luftfeuerwerkerei.

Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Fünfte, verbesserte Auflage. 1890. 1 Mark 50 Pf.

Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau und Flachsbereitung. Von K. Sontag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.

Fleischbeschau s. Trichinenschau.

Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. 1891. 2 Mark.

Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Gartenbau s. Nutz-, Zier-, Zimmergärtnerei, und Rosenzucht.

Gebärdensprache s. Mimik.

Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Siebente, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. G. Pietsch. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.

Gemäldekunde. Von Dr. Th. v. Frimmel. Mit 28 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.

Geographie. Vierte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Karl Arenz. Mit 57 Karten und Ansichten. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 113 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geologie. Von Dr. Hippolyt Haas. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 149 Abbildungen, einer Tafel und einer Tabelle. 1893. 3 Mark.

Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.

Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geschichte, allgemeine, s. Weltgeschichte.
Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.
Gesetzbuch, bürgerliches, nebst Einführungsgesetz und Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.
Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
(Unter gleichem Titel auch Band 20 von Webers Illustr. Gesundheitsbüchern.)
Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.
Glasmalerei s. Porzellanmalerei.
Handelsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.
Handelsrecht, deutsches, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche von Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.
Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.
Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.
Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Mit 159 Abbildungen. 1884. 3 Mark.
Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 215 Abbildungen. 1893. 2 Mark.
Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für Jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.
Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Hüttenkunde, allgemeine. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbildungen. 1877. 4 Mark 50 Pf.
Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.
Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. 1 Mark 50 Pf.
Kindergärtnerei, praktische. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.
Kirchengeschichte. Von Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.
Klavierspiel. Von Fr. Taylor. Deutsche Ausgabe von Math. Stegmayer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.
Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Kompositionslehre. Von J. C. Lobe. Sechste Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1895. 2 Mark.
Korrespondenz, kaufmännische, in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Vierte, vermehrte Auflage, bearbeitet von Franz Hahn. 1896. 2 Mark 50 Pf.
—— —— in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.
Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.
Kriegsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 126 Abbildungen. 1890. 3 Mark.
Kulturgeschichte. Von J. J. Honegger. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 2 Mark.
Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1895. 4 Mark.
Litteraturgeschichte, allgemeine. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Sechste, vervollständigte Auflage. 1882. 2 Mark.

Logarithmen. Von Max Meyer. Mit 3 Tafeln und 7 Abbildungen. 1880. 2 Mark.

Logik. Von Friedr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Lustfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von C. A. von Nida. Mit 124 Abbildungen. 1883. 2 Mark.

Malerei. Von Karl Raupp. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 Abbildungen und 4 Tafeln. 1894. 3 Mark.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Mechanik. Von Ph. Huber. Fünfte, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 207 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbildungen. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Münzkunde. Von H. Dannenberg. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Musik. Von J. C. Lobe. Fünfundzwanzigste Auflage. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Mythologie. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1895. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 63 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Obstbau s. Nutzgärtnerei.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von C. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Pädagogik. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1890. 2 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Max Kleiber. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Dr. J. Blaas. Mit 40 Abbildungen. 1882. 2 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Dritte, durchgesehene Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. J. Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Dr. G. Scheve. Siebente Auflage. Mit Titelbild und 18 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Physik. Von Dr. J. Kollert. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 273 Abbildungen. 1895. 4 Mark 50 Pf.

Poetik, deutsche. Von Dr. J. Minckwitz. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1877. 1 Mark 80 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Mit 100 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Psychologie. Von Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Dr. C. Pietsch. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1888. 1 Mark 80 Pf.

Rechenkunst s. Arithmetik.

Rechtschreibung, neue deutsche. Von Dr. G. A. Saalfeld. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Fünfte Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten ꝛc., sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reichspost, deutsche. Von W. Lenz. 1882. 2 Mark 50 Pf.

Reich, das deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893. 9 Mark, in Pergament-Einband 12 Mark.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lambert. Mit 70 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Elfte Auflage. 1895. 2 Mark.
Schlitten- und Schlittschuhsport s. Wintersport.
Schneeschuhsport s. Wintersport.
Schreibunterricht. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.
Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Mit 113 Abbildungen. 1880. 2 Mark
Sittenlehre. Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. 1881. 2 Mark 50 Pf.
Sozialismus, moderner. Von Max Haushofer. 1896. 3 Mark.
Sphragistik s. Urkundenlehre.
Spinnerei, Weberei und Appretur. Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbildungen. 1890. 4 Mark.
Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Dritte Auflage, herausgegeben von Eduard Michelsen. 1878. 2 Mark 50 Pf.
Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.
Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Prof. H. Krieg. Zweite, vermehrte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.
Stilarten s. Baustile.
Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Zweite, durchgesehene Auflage, herausgegeben von Ed. Michelsen. 1889. 2 Mark.
Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.
Technologie, mechanische. Von A. v. Jhering. Mit 163 Abbildungen. 1888. 4 Mark.
Teichwirtschaft s. Fischzucht.
Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.
Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.
Ton, der gute, s. Anstandslehre.
Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.
Trigonometrie. Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.
Turnkunst. Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.
Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.
Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.
Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Fr. Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.
Ventilation s. Heizung.
Verfassung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.
Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.
Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Hippolyt Haas. Mit 178 Abbildungen. 1887. 3 Mark

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. Vierte, vermehrte Auflage. 1896. 5 Mark.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Von Hugo Schober. Fünfte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. Ed. O. Schulze. 1896. 4 Mark.

Vortrag, mündlicher, s. Redekunst.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Von E. Schick. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, neu bearbeitet von Dr. G. Heppe. 1886. 3 Mark.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark

Weberei s. Spinnerei.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der Österreichischen und Ungarischen Wechselordnung und des Eidgenössischen Wechsel- und Check-Gesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau. Von Fr. Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 38 Abbildungen. 1873. 1 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Dr. Theodor Flathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1884. 3 Mark.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Zeugdruck s. Färberei.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbildungen. 1890. 2 Mark.

Zoologie. Von Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. Kartoniert 2 Mark.

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes stehen auf Wunsch kostenfrei zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig.

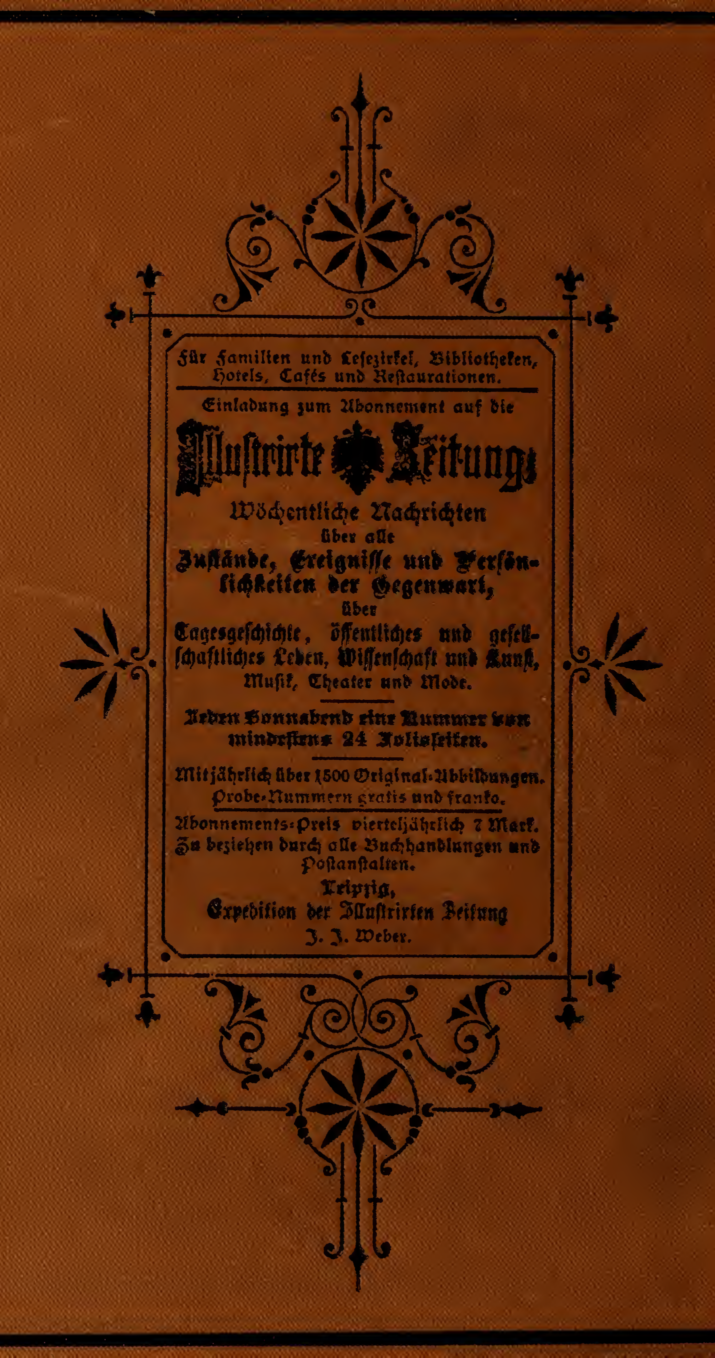
(Juli 1896.)

1/30

Druck von J. J. Weber in Leipzig.






Für Familien und Lesezirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.
Einladung zum Abonnement auf die
Illustrirte Zeitung:
Wöchentliche Nachrichten
über alle
Zustände, Ereignisse und Persönlichkeiten der Gegenwart,
über
Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode.
Jeden Sonnabend eine Nummer von mindestens 24 Folioseiten.
Mit jährlich über 1500 Original-Abbildungen.
Probe-Nummern gratis und franko.
Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.
Leipzig,
Expedition der Illustrirten Zeitung
J. J. Weber.